



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Faculdade de Ciência da Informação
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

**DIRETRIZES PARA ORGANIZAÇÃO DE
INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA**

TESE DE DOUTORADO

JULIANA ROCHA DE FARIA SILVA

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO WILLIAM CRUZ
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. MURILO BASTOS DA CUNHA

Brasília/DF
Dezembro, 2017

JULIANA ROCHA DE FARIA SILVA

DIRETRIZES PARA ORGANIZAÇÃO DE INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Ciência da Informação, da Universidade de Brasília,
como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Gestão da Informação

Linha de Pesquisa: Organização da Informação

Orientador: Prof. Dr. Fernando William Cruz

Co-orientador: Prof. Dr. Murilo Bastos da Cunha

BRASÍLIA

2017

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pela autora

SSI586d

Silva, Juliana Rocha de Faria
Diretrizes para organização de informação musical
brasileira / Juliana Rocha de Faria Silva; orientador
Fernando William Cruz; co-orientador Murilo Bastos da
Cunha. -- Brasília, 2017.
288 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Ciência da Informação) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Música brasileira. 2. Modelos conceituais. 3.
Ontologias. 4. Informação musical. 5. Representação da
informação musical. I. Cruz, Fernando William, orient. II.
Cunha, Murilo Bastos da, co-orient. III. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: “Diretrizes para organização de informação musical brasileira”

Autor (a): Juliana Rocha Faria Silva

Área de concentração: Gestão da Informação

Linha de pesquisa: Comunicação e Mediação da Informação

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor** em Ciência da Informação.

Tese aprovada em: 13 de dezembro de 2017.

Profº Drº Fernando William Cruz
Presidente (PPGCINF/UnB)

Profª Drª Martha Tupinambá Ulhôa
Membro Externo (UNIRIO)

Profª/Drª Marisa Brasher Basílio Medeiros
Membro Externo (UFSC)

Profº Drº Fernando César Lima Leite
Membro Interno (PPGCINF / UnB)

Profº Drº Edilson Farneda
Suplente (MGCTI / UCB)

AGRADECIMENTOS

A Deus seja dada toda a glória. *Soli Deo gloria.*

Ao Professor Fernando William Cruz pela orientação acurada e sensível e pelo incentivo a melhorar cada vez mais.

Ao Prof. Murilo Bastos da Cunha pelo acompanhamento nos momentos cruciais.

Aos vinte e dois músicos brasileiros que compartilharam suas vidas, esperanças, sucessos e até mesmo frustrações da caminhada árdua de decidir sobreviver da paixão pela música.

A Gedeão da Silva, meu esposo e amigo, pelo incentivo e apoio constantes.

À minha filha Rebeca Rocha de Faria Silva que fez esta jornada se tornar mais leve e suave.

Aos meus pais, Aloisio e Eliane, que deixaram suas vidas um pouco de lado para caminharem junto comigo.

RESUMO

A música brasileira pode ser entendida como um patrimônio cultural material e imaterial e legitima-se como expressão artística que representa as tradições locais e capacidade para promover registros subjetivos da organização social e cultural vigente. Não obstante o fato de ser compreendida como elemento histórico relevante, a música brasileira - enquanto obra intelectual e objeto informacional -, carece de melhores práticas organizacionais a fim de cumprir requisitos de acesso, interoperabilidade e preservação, em especial na sua forma digital. De fato, percebe-se que as produções de conteúdos de informação musical focadas em um tipo de instrumento ou de um artista específico são mais completas e contextuais, embora não façam uso de padrões que permitam interoperabilidade com outros sistemas. Por outro lado, quando há o interesse na interoperabilidade, essa é feita com base em estratégias e tecnologias que foram concebidas para informações textuais e, portanto, não conseguem acomodar as diferentes dimensões inerentes à informação musical brasileira. Iniciativas mais recentes sugerem a organização da música brasileira a partir de modelos conceituais e ontologias que foram propostos para organização de músicas em outros países e contextos, em geral tomando a música como objeto informacional global. Nesse caso, alguns desses modelos têm sido adaptados e usados de forma deliberada, sem uma análise mais criteriosa sobre as especificidades do acervo de obras nacionais. Nessa tese, propõe-se diretrizes para a organização de informação musical brasileira a partir da caracterização da música brasileira e a compreensão da sua conexão com as raízes históricas e valorização dos aspectos culturais locais. Considerando o ponto de vista apresentado e assumindo uma perspectiva transdisciplinar, analisa-se propostas de modelos conceituais e tecnologias provenientes das áreas da Música, da Ciência da Informação e da Ciência da Computação a fim de verificar o que cabe ou não para organização das obras musicais brasileiras. A metodologia adotada envolveu levantamento bibliográfico sobre a música brasileira e sobre as iniciativas de organização. Além disso, foram feitas coletas de dados com especialistas a fim de perceber pontos relevantes a serem considerados para o desenho das diretrizes aqui propostas. Os resultados demonstraram as especificidades dessa informação apontando um recorte da música brasileira com características peculiares à sua produção que envolve um processo de elaboração de arranjos para fins de registro gravado. Estas peculiaridades, confrontadas com as iniciativas de organização da informação musical, apontam para (i) o uso de modelagens que permitam descrever a informação na perspectiva dos eventos que produzem a música; (ii) categorizar o arranjo como obra que contém variadas versões; (iii) analisar as derivações de Obra a partir da identificação de referências (comparação com outras obras) e influências de outros artistas na criação; e (iv) compreender os gêneros musicais em uma perspectiva ontológica que envolve os aspectos relacionados à sua denominação, origem, evolução, interpretação e influências estrangeiras. É demonstrada ainda a importância em se considerar a particularização da música brasileira a partir da visão de especialistas a respeito do binômio música e cultura e em não aceitar adaptações internacionais a essa música.

PALAVRAS-CHAVE: Música brasileira. Modelos conceituais. Ontologias. Informação musical. Representação da informação musical.

ABSTRACT

Brazilian music can be understood as a material and immaterial cultural heritage and legitimizes itself as an artistic expression that represents the local traditions and capacity to promote subjective records of the current social and cultural organization. Notwithstanding the fact that it is understood as a relevant historical element, Brazilian music – as an intellectual work and informational object - lacks better organizational practices in order to fulfill access, interoperability and preservation requirements, especially in its digital form. In fact, it is perceived that the productions of musical information contents focused on a specific instrument type or artist are more complete and contextual, although they do not make use of standards that allow interoperability with other systems. On the other hand, when there is interest in interoperability, it is based on strategies and technologies that are designed for textual information and, therefore, cannot accommodate the different dimensions inherent in Brazilian musical information. More recent initiatives suggest the organization of Brazilian music based on conceptual models and ontologies that have been proposed to organize music in other countries and contexts, generally taking music as a global informational object. In this case, some of these models have been adapted and used deliberately, without a more careful analysis of the specificities of the collection of national works. In this thesis, guidelines are proposed for the organization of Brazilian musical information based on the characterization of Brazilian music and the understanding of its connection with the historical roots and appreciation of local cultural aspects. Considering the point of view presented and taking a transdisciplinary perspective, proposals are analyzed of conceptual models and technologies from the areas of Music, Information Science and Computer Science to verify what is or not to organize the musical works Brazilians. The methodology adopted involved a bibliographical survey on Brazilian music and on organizational initiatives. In addition, data collection was done with specialists to understand relevant points to be considered for the design of the guidelines proposed here. The results demonstrated the specificities of this information pointing to a cut of the Brazilian music with characteristics peculiar to its production that involves a process of elaboration of arrangements for recorded recording purposes. These peculiarities, confronted with the initiatives of organization of the musical information, point to *(i)* the use of models that allow to describe the information in perspective of the events that produce the music; *(ii)* to categorize the arrangement as an Work that contains several versions; *(iii)* to analyze the derivations of work from the identification of references (comparison with other works) and influences of other artists in the creation; and *(iv)* understanding musical genres in an ontological perspective that involves aspects related to their denomination, origin, evolution, interpretation and foreign influences. It is also demonstrated the importance of considering the particularization of Brazilian music from the perspective of specialists regarding the binomial music and culture and not accepting international adaptations to this music.

KEYWORDS: Brazilian Music. Conceptual Models. Ontology. Musical Information. Representation of Musical Information.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representações básicas da música.....	55
Figura 2: Elementos que influenciam a percepção musical humana	65
Figura 3: Entidades do Grupo 1 do Modelo FRBR.....	88
Figura 4: Modelo conceitual para dados de autoridade.....	92
Figura 5: Relações do FRSAD com FRBR e a adição da entidade família do FRAD.....	97
Figura 6: Diagrama de entidades e relacionamentos IFLA LRM	106
Figura 7: Esquema de FRBRização de base de dados de música	110
Figura 8: Entidades e relacionamentos do modelo CMFRBR	114
Figura 9: Adaptações das entidades FRBR no projeto Variazioni.....	116
Figura 10: Ontologia de instrumento musical das famílias de cordofones	132
Figura 11: Descrição da produção musical usando o <i>Music Ontology</i>	135
Figura 12: Arranjo por meio de eventos.....	222
Figura 13: O processo de arranjo coletivo	230
Figura 14: Proposta de estrutura para gênero musical	233

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Classificação geral da música brasileira	25
Quadro 2: Escritos sobre as histórias da música brasileira	45
Quadro 3: Temáticas das teses sobre música brasileira "popular"	47
Quadro 4: Características das visões da obra musical	54
Quadro 5: Características das representações básicas da música	56
Quadro 6: Desafios para a representação da informação musical	58
Quadro 7: Iniciativas de organização dos acervos de tradição oral	78
Quadro 8: Descrição das entidades do grupo 1 do FRBR.....	89
Quadro 9: Conceito e abrangência das entidades do Grupo 2	93
Quadro 10: Entidades do grupo 3 do FRBR acrescidas de entidade do FRASAD.....	95
Quadro 11: Diferenças relevantes entre os três modelos conceituais	98
Quadro 12: Tarefas do usuário que subsidiaram a elaboração dos modelos conceituais	99
Quadro 13: Sumário das tarefas dos usuários	101
Quadro 14: Hierarquia de atributos.....	103
Quadro 15: Dificuldades que envolvem a catalogação de materiais musicais	108
Quadro 16: Diferenças na estrutura e terminologia entre a RDA e as AACR2.....	118
Quadro 17: Exemplo da catalogação em AACR2 e RDA	120
Quadro 18: Níveis da obra e expressão na catalogação	121
Quadro 19: Preenchimento dos campos 1XX + 240 ou 7XX	121
Quadro 20: Catalogação por assuntos, por gênero/forma e meio de <i>performance</i>	123
Quadro 21: Orientações para uso do LCMPT conforme as entidades FRBR.....	124
Quadro 22: Componentes básicos para a elaboração de uma ontologia	130
Quadro 23: Objetivos específicos, instrumentos e fontes de coleta de dados.....	147
Quadro 24: Famílias, ocupações e sinônimos das profissões de músico no Brasil	151
Quadro 25: Agenda das entrevistas.....	160
Quadro 26: Resumo das iniciativas de organização da informação musical	166
Quadro 27: Classificações da música brasileira "popular"	207
Quadro 28: Tendências das iniciativas de organização	256

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AIR – Audio Information Retrieval
- ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
- BN – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
- CBICAM – Comitê de Bibliotecários Catalogadores de Acervos de Música
- CEP-EMB – Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília
- CIDOC – Comité International pour la Documentation
- CIDOC-CRM – CIDOC-Conceptual Reference Model
- CMN – Common Practice Music Notation
- CRM – Conceptual Reference Model
- DCMI – Dublin Core Metadata Initiative
- EAD – Encoded Archival Description
- FRAD – Functional Requirements for Authority Data
- FRBR – Functional Requirements of Bibliographic Records
- FRBRer – FRBR Entity-Relationship Model
- FRBRoo – FRBR Object-Oriented Model
- FRSAD – Functional Requirements for Subject Authority Data
- GARE – Guidelines for Authority and Reference Entries
- IAML – International Association of Music Libraries, Archives and Documentation
- IMS – International Musicology Association
- INDECS – Interoperability of Data in E-commerce Systems
- ISMIR – International Society on Music Information Retrieval
- ISRC – International Sound Recording Code
- JSC – Joint Steering Committee for Revision of Anglo-American Cataloging Rules
- LCGFT – Library of Congress Genre/Form Terms for Library and Archival Materials
- LCMPT – Library of Congress Medium of *Performance* Thesaurus for Music
- LC-PSD – Library of Congress - Policy and Standards Division
- LCSH – Library of Congress Subject Heading
- MCML – Music Contents Markup Language

- METS – Metadata Encoding and Transmission Standard
- MIDI – Musical Instrument Digital Interface
- MIR – Music Information Retrieval
- MIR/MDL – Music Information Retrieval/Music Digital Libraries
- MLA – Music Library Association
- MPB – Música popular brasileira
- NUMA – Non-Unique Naming Assumption
- OPAC – Online Public Access Catalog
- OWL – Ontology Web Language
- OMR – Optical Music Recognition
- QBH – Query by Humming
- RDA – Resource: description and access
- RDF – Resource Description Framework
- RDFS – RDF Schema
- RIdIM – Répertoire international d'iconographie musicale
- RILM – Répertoire International de Litterature Musicale
- RIPM – Répertoire international de la presse musicale
- RISM – Répertoire Internationale des Sources Musicales
- SHM – Subject Heading Manual
- SPARQL – SPARQL Protocol and RDF Query Language
- UBCIM – Universal Bibliographic Control and MARC Format Programme
- UML – Universal Modeling Language
- UNIMARC – Universal MARC format
- URI – Uniform Resource Identifier
- VIAF – Virtual International Authority File
- WEMI – Work, Expression, Manifestation and Item
- XML – eXtensible Markup Language

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	PROBLEMATIZAÇÃO DA PESQUISA E JUSTIFICATIVAS.....	16
1.2	OBJETIVOS DA PESQUISA	19
2	A INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA	21
2.1	CLASSIFICAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA	23
2.1.1	Da música indígena à artística: o nacionalismo brasileiro	27
2.1.2	As raízes da música tradicional brasileira	33
2.1.4	A música popular e urbana brasileira	39
2.1.6	A bibliografia sobre a música brasileira.....	43
2.1.7	O gênero na música brasileira.....	48
2.2	CONCEITOS DE INFORMAÇÃO MUSICAL.....	51
2.2.1	Facetas da informação musical	57
2.2.2	Perspectiva semiótica da informação musical.....	59
2.2.3	Percepção musical como componente da informação musical	63
2.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 2.....	66
3	INICIATIVAS DE ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA	69
3.1	INICIATIVAS DA MÚSICA	71
3.1.1	RISM.....	72
3.1.2	Projetos acadêmicos	75
3.1.3	Projetos institucionalizados	79
3.2	INICIATIVAS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO.....	82
3.2.1	Modelos conceituais.....	86
3.2.2	Aplicação dos modelos conceituais à música.....	107
3.2.3	RDA: regra ou modelo conceitual?	116
3.2.4	Bibliotecas brasileiras.....	125
3.3	INICIATIVAS DA CIÊNCIA DA COMPUTAÇÃO	127
3.3.1	Ontologia de instrumentos musicais	131
3.3.2	Music Ontology	133
3.3.3	DOREMUS.....	136
3.3.4	EthnoMuse	138
3.4	CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 3.....	140
4	ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	143

4.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	148
4.2	OS ESPECIALISTAS EM MÚSICA BRASILEIRA.....	149
4.3	ENTREVISTA E ROTEIRO	156
4.4	ASPECTOS DEMOGRÁFICOS	160
4.5	CONFRONTAÇÃO COM AS INICIATIVAS	165
5	ANÁLISE DE DADOS	168
5.1	REPRESENTAÇÕES DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA.....	168
5.2	FACETAS DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA.....	170
5.2.1	Melodia	170
5.2.2	Ritmo.....	172
5.2.3	Harmonia.....	175
5.2.4	Timbre	177
5.2.5	Edição	178
5.2.6	Texto	179
5.2.7	Elementos bibliográficos	180
5.3	ASPECTOS SEMIÓTICOS DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA	198
5.3.1	Músicas que são os “clássicos” e as “pop”	201
5.3.2	Música elaborada e comercial (campo de produção restrito e campo da grande produção).....	201
5.3.3	Música instrumental e canções	204
5.3.4	Músicas com ou sem improvisação	205
5.4	PERCEPÇÃO MUSICAL DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA	207
5.4.1	Choro	209
5.4.2	Samba	211
5.4.3	Bossa nova	213
5.4.4	MPB	214
5.4.5	MPBI.....	216
5.4.6	Música regional.....	216
5.5	DIRETRIZES PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA.....	220
5.5.1	Obra musical	239
5.5.2	O conceito de arranjo	244
6	CONCLUSÕES E TRABALHOS FUTUROS.....	251
7	REFERÊNCIAS.....	260

1 INTRODUÇÃO

A inclinação para a música é algo inato e essencial em todas as culturas e provavelmente remonta aos primórdios da espécie humana (SACKS, 2007, p. 10). Essa afinidade pode ser desenvolvida ou moldada pela cultura em que se vive, pelas circunstâncias da vida e pelos talentos ou deficiências de cada indivíduo. De fato, percebe-se que a música pode ser experimentada como uma continuação das tradições familiares, como as canções de ninar, os hinos e canções de campo cantadas alegremente no período de férias, estabelecendo uma relação profunda com as raízes culturais de um povo (CRUZ, 2008, p. 1).

Além dos efeitos emotivos que a música provoca nos ouvintes, ela também pode ser vista como forma de arte que ajuda na preservação da história dos povos e pode ser compartilhada por pessoas de diferentes origens, já que sua natureza permite atravessar barreiras linguísticas. Por exemplo, a música ocidental (principalmente a de origem brasileira) tem adeptos apaixonados no Japão, e, provavelmente, muitas pessoas na Europa adoram a música indiana. Presume-se que é possível ter prazer na audição musical sem a necessária compreensão do significado das letras, o que normalmente não ocorre com documentos textuais, por exemplo.

Nesse contexto, é possível ver a música brasileira¹ como um patrimônio porque faz parte da cultura do povo e ultrapassa os limites do concreto. Legitima-se, portanto, como expressão que ganha caráter de tradição e se contextualiza em sua época promovendo registros subjetivos da organização social e cultural vigente. A exemplo da música popular brasileira, Alves (2011) ressalta que esse tipo de música, nas suas mais diversas representações, *(i)* proporciona o acesso à expressão, ao rosto e à feição de quem fez e faz a fusão cultural brasileira, *(ii)* é elogiada por sua qualidade no mundo todo caracterizando-se como um dos expoentes da cultura brasileira, e *(iii)* é a mais abrangente e popular forma de expressão cultural do povo brasileiro. Características que também podem ser encontradas ou delegadas a outros repertórios de música brasileira que, de algum modo, mescla elementos da cultura brasileira com os de outras culturas. De fato, mais que em qualquer outra expressão cultural, é na música que se pode vivenciar a presença das variadas vertentes étnicas que formam o Brasil, seja pelas letras que falam do cotidiano ou pela origem dos sons e ritmos (variando das músicas regionais às músicas nacionais que tocam nas rádios) que promove a agregação de pessoas em torno de determinados estilos musicais.

As genuínas tradições musicais populares brasileiras são mestiças e o sincretismo

¹ Em um dos primeiros escritos sobre a música brasileira Mário de Andrade (1928) classifica seu repertório em “artístico” – a música feita para ser apresentada para um público/audiência – e em “popular” – significando, no sentido genérico de música do povo, de qualquer lugar ou origem étnica.

cultural de vários tipos – ameríndios com portugueses, ameríndios com espanhóis, ameríndios com africanos, portugueses com africanos ou espanhóis com africanos – criou uma diversidade de canções folclóricas e danças. Embora essa diversidade, certos elementos estilísticos unificam os vários repertórios de música brasileira (BÉHAGUE, 2015).

Mesmo dentro de gêneros aparentemente inconciliáveis da música brasileira, é possível perceber autores que captam simples expressões populares e sons que remetem às origens culturais, às produções de saberes locais, valorizando tradições caipiras, regionais, ao mesmo tempo em que busca romper com padrões limitadores da criação (ALVES, 2011). Por isso, a música brasileira é vista, ao mesmo tempo, como patrimônio material e imaterial. Patrimônio material enquanto registrada em documentos, a exemplo dos manuscritos musicais, e imaterial uma vez que os documentos são registros que dão suporte às práticas culturais intangíveis (COTTA, 2006).

Os primeiros estudos que identificam uma música como expressão nacional partem das origens étnicas da música brasileira, ou seja, das contribuições culturais vindas principalmente dos ameríndios, africanos e portugueses. A primeira geração de intelectuais, ligados ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, elaborou uma primeira formulação sobre a questão étnica brasileira. Para essa geração de 1870, as ideias sobre música brasileira se concentraram em torno do folclore, entendido como cantos e contos tradicionais das camadas rurais e iletradas da sociedade. A identidade brasileira é discutida, nesse período, principalmente do ponto de vista racial, documental e das ciências naturais. A próxima geração de intelectuais que discute a música popular brasileira – mais rural do que urbana – na perspectiva da mestiçagem pertence ao Modernismo paulista. Essa geração ao redor de Mário de Andrade (1893-1945) – o mentor do modernismo musical nacionalista – trouxe para a musicologia brasileira a rejeição das ideias de superioridade e inferioridade racial que partiu de diversos intelectuais brasileiros desde as primeiras décadas do século XX (ULHÔA, 2015).

Embora não se tenha uma noção exata de quanto já se produziu de cultura expressa em forma musical no Brasil, percebe-se algumas iniciativas de tratamento e organização desse tipo de expressão, na sua forma material. Um exemplo são as técnicas de desbravamento, coleta e registro de patrimônios musicais em forma impressa promovidas por Sotuyo-Blanco (2004) que permitem descobrir e catalogar expressões musicais escondidas ou esquecidas em espaços familiares, mas que podem representar e contar um pouco da história da época em que essas músicas foram produzidas.

A organização de informações musicais brasileiras enquanto requisito de acesso envolve a digitalização e catalogação de partituras e gravações das coleções que incluem composições e arranjos manuscritos de relevantes nomes da música brasileira (a exemplo da organização do acervo de Pixinguinha, encabeçada pelo Instituto Moreira Salles)² ou a preservação da memória dos instrumentos musicais (a exemplo do Museu Virtual de Instrumentos Musicais)³.

Não obstante o fato de ser compreendida como elemento histórico relevante, a música brasileira – enquanto obra intelectual e objeto informacional –, carece de melhores práticas organizacionais a fim de cumprir requisitos de acesso, interoperabilidade e preservação, em especial na sua forma digital. Parece que as produções de conteúdos de informação musical focadas em um tipo de instrumento ou de um artista específico são mais completas e contextuais, embora não façam uso de padrões que permitam interoperabilidade com outros sistemas. Por outro lado, quando há o interesse na interoperabilidade, essa é feita com base em estratégias e tecnologias que foram concebidas para informações textuais e, portanto, não conseguem acomodar as diferentes dimensões inerentes à informação musical brasileira.

1.1 PROBLEMATIZAÇÃO DA PESQUISA E JUSTIFICATIVAS

As discussões na literatura sobre a organização da informação musical apontam problemas semelhantes àqueles percebidos no tratamento da música brasileira. Essas discussões, relacionadas aos debates científicos, concentram-se na música de tradição ocidental europeia⁴ e apresentam as seguintes peculiaridades: *(i)* é representada mais acuradamente pela sua *performance*, ou seja, a obra musical é existencialmente vista mais como um conceito abstrato no tempo e menos como uma entidade física no espaço; *(ii)* possui uma grande cadeia de produtores e de usuários com variados perfis – desde o muito especialista até o leigo que apenas aprecia música; *(iii)* emprega termos e conceitos não tão apropriados e que não correspondem à linguagem nativa da terminologia musical (que é o idioma italiano, francês e alemão); *(iv)* precisa de detalhamento das regras de catalogação que são primordiais aos materiais voltados à *performance* musical, como aquelas que envolvem as especificações técnicas de partituras e

² Mais informações em <https://pixinguinha.com.br/acervo/>.

³ Mais informações em <http://mvim.ibict.br/>.

⁴ Nesta tese, compreende-se que a música de tradição ocidental é comumente conhecida, no Brasil, como música erudita ou clássica (embora este último termo não seja utilizado pela comunidade de pesquisadores em música). Alguns dicionários também trazem o termo música artística, que pode também ter um conceito próximo da música erudita. Estes termos serão melhor explicados e contextualizados no capítulo 2.

gravações de música; (v) necessita de adaptação dos catálogos *online* às especificações técnicas dessa informação (os formatos de intercâmbio, os cabeçalhos multifacetados e pré-coordenados e as relações entre os elementos); (vi) requer critérios bem estabelecidos para o reconhecimento de uma obra musical e suas instanciações por meio de análises ontológicas e epistemológicas; e (vii) é catalogada seguindo a tradição dos documentos textuais, o que gera muitas vezes a duplicação de informações incluídas em outros campos (GENTILI-TEDESCHI, 2015; KANAI, 2015; PACHECO e ALVARENGA, 2012; HEMMASI, 2002; SMIRAGLIA, 2002; McLANE, 1996; TREIN, 1986; TAGG, 1982).

Mesmo sendo recursos que envolvem a criação, livros e músicas requerem do usuário maneiras distintas de apreciação e de aquisição de conhecimento. A experiência dos apreciadores de música é distinta da dos leitores de livros, pois os usuários de música (i) lembram o nome de alguma melodia de seu compositor preferido; (ii) reconhecem pelo menos as melodias mais tocadas, porque ouvem a mesma peça de música várias vezes e em diferentes versões – que podem ser fidedignas à composição original ou distorções criativas desse original, como é o caso do *jazz*; (iii) são capazes de reproduzir cantarolando ou até mesmo tocando uma versão de alguma música em um instrumento; (iv) têm dificuldade em responder sobre o assunto de uma música (quando este não está conectado a uma história específica) porque não são conhecidos os contextos nos quais foram compostas a maioria das músicas, principalmente tratando-se da música instrumental; e (v) levam em consideração, para as suas escolhas musicais, a data de gravação e a da composição, os nomes de todos os intérpretes ou executantes, o número e os tipos de instrumentos, entre outros (COYLE, 2016).

Além dos problemas de descrição enfrentados pelos profissionais da informação em decorrência dos variados perfis, ainda há muitas dificuldades para a organização da informação musical na *web* – a procura por música via motores de busca em um *site* comercial ou em uma loja *online* é quase que exclusivamente por áudio ou gravações audiovisuais, distribuídos *online* ou em um suporte físico.

A descrição das músicas no ambiente digital é ainda muito pobre e grande parte do conhecimento registrado permanece inacessível ou mantidos em silos⁵. Quer dizer que, apesar de as músicas estarem sendo descritas nos sistemas de informação de diversas instituições culturais e de mídia em todo o mundo, é difícil encontrar a história de uma peça musical, de seu compositor, das suas origens culturais, dos letristas e dos eventos que envolveram as

⁵ Tradução do original em inglês “silos” que quer dizer algo isolado e que não se comunica ou não permite a interoperabilidade com outros conjuntos de informação organizados no âmbito de um sistema ou na *web*.

interpretações entre outros. Uma maneira de resolver o problema seria a vinculação dos recursos musicais e suas informações relacionadas, reduzindo os silos de informações musicais, priorizando a interoperabilidade entre os diversos sistemas e um modelo de organização compatível com o grande volume de informações disponíveis (CHOFFÉ E LERESCHE, 2016).

Iniciativas mais recentes sugerem a organização da música brasileira à partir de modelos conceituais e ontologias que foram propostos para organização de músicas em outros países e contextos, em geral tomando a música como objeto informacional global. Nesse caso, alguns desses modelos têm sido adaptados e usados de forma deliberada, sem uma análise mais criteriosa sobre as especificidades do acervo de obras nacionais. Para testar os modelos conceituais propostos, é preciso antes estabelecer parâmetros para a representação da música brasileira entendida na perspectiva da obra musical.

Afinal, existem várias formas de se definir este objeto informacional e isso parece não ser um problema trivial. A música popular brasileira, por exemplo, deve ser considerada como um constructo cultural a partir da história das manifestações musicais ditas populares, do impacto do mercado fonográfico, da polifonia de sons que constituem suas bases sociológicas e estéticas, das hibridações que demonstram a sua redefinição em relação às influências internacionais, além das letras e dos ritmos brasileiros advindos de variadas vertentes étnicas (BEHÁGUE, 2006b; ALVES, 2011; SANDRONI, 2010; NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000; NAPOLITANO, 1998).

Nesta tese, propõe-se diretrizes para a organização de informação musical brasileira a partir da caracterização da música brasileira e a compreensão da sua conexão com as raízes históricas e valorização dos aspectos culturais locais. Considerando o ponto de vista apresentado e assumindo uma perspectiva transdisciplinar, analisa-se propostas de modelos conceituais e tecnologias provenientes das áreas da Música, da Ciência da Informação e da Ciência da Computação a fim de verificar o que cabe ou não para organização das obras musicais brasileiras. Além disso, toma-se com referência para a análise o entendimento da música enquanto cultura e o método analítico de domínio que elege o usuário especialista em seu ambiente sociocultural para o mapeamento de um domínio em particular.

Os estudos na área da Música contribuem com o conhecimento técnico e contextual que envolve o fenômeno musical e sua presença é aclamada por todos os profissionais da informação que lidam com a música. A Ciência da Informação redimensiona o objeto artístico na perspectiva da informação que deve ser coletado, organizado, tratado, armazenado, recuperado, interpretado, transmitido, transformado e utilizado a partir do entendimento do conteúdo de um

suporte físico ou digital. A Ciência da Computação aborda o aspecto tecnológico que se estrutura pelo tratamento da informação e enfatiza o desenvolvimento de sistemas e de soluções que envolvem, principalmente, a recuperação dessa informação.

1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA

A música brasileira tem outras dimensões caracterizando-se como um objeto complexo com especificidades e arquitetura que podem ser melhor compreendidas de modo a viabilizar um esquema para a organização da informação musical brasileira. Em função da organização relacionar-se à compreensão do objeto informacional – a obra musical brasileira – e da sua representação, o objetivo geral desta tese é **propor diretrizes para a organização da informação musical brasileira**. E, os objetivos específicos são:

- (i) Conceituar a obra musical brasileira em seus elementos constitutivos (OE₁);
- (ii) Analisar e caracterizar a música enquanto informação (OE₂);
- (iii) Identificar as iniciativas que buscam organizar a informação musical e aquelas que incluem a música brasileira (OE₃);
- (iv) Analisar o conceito de informação musical brasileira na perspectiva dos músicos profissionais brasileiros (OE₄);
- (v) Confrontar as iniciativas de organização da informação musical com o domínio da música brasileira (OE₅).

Nesta tese, as diretrizes são traçadas a partir da identificação de uma informação musical brasileira, proveniente da atuação de músicos profissionais, e cujas características (i) aproximam do repertório de música brasileira popular⁶; (ii) incluem atividades musicais, como a composição, o arranjo e a *performance*; (iii) envolvem um processo de elaboração de arranjos para fins de registros gravados (as partituras servem como um “guia” para as gravações); (iv) na elaboração estão relacionadas à harmonização com aspectos jazzísticos (como feita pelos bossa-novistas), às improvisações que ocorrem em seções específicas e também permeiam a *performance* de toda a música, às letras poéticas e estruturadas (ver CAMPOS, 1974).

Depois de identificada a informação musical brasileira é adotada a confrontação com iniciativas que organizam a informação musical com ênfase nas tendências de catalogação futura inauguradas com os modelos conceituais e a publicação dos Requisitos Funcionais para

⁶ É a música “sofisticada” e “elaborada” que reflete uma prática e uma concepção de “popular” não comercial. É produzida e distribuída como bem de consumo e aproxima-se das “raízes” rústicas regionais (ULHÔA, 1997).

Registros Bibliográficos (*Functional Requirements for Bibliographic Records – FRBR*), em 1998 pela IFLA (CLARKE, 2015; ILIK, 2015; SEEMAN; GODDARD, 2015).

Estes objetivos foram elencados em função dos problemas multiculturais levantados por Downie (2003) para a recuperação da informação musical e confirmados por Barros (2016, p. 21) quando afirma não existir um único conjunto de regras que governam a composição musical, “a música clássica representa não o conjunto de regras a ser seguido, mas o espelhamento de uma cultura específica”. Considera-se que as regras não devem ser pensadas de outra forma senão considerando que a música “espelha” uma cultura e este deve ser o entendimento para guiar a representação da informação musical e não as normas de um código de catalogação ou os metadados previamente propostos para dar conta de todo o fenômeno da música mundial.

Esta pesquisa contribui na proposta de diretrizes para organização da informação musical brasileira, validada por especialistas em música brasileira, e aponta estratégias para a modelagem conceitual desse objeto informacional para posterior aplicação nos sistemas que a recuperam.

Nesta perspectiva, esta pesquisa discute a música brasileira enquanto expressão do povo brasileiro a partir da literatura (Capítulo 2), levanta as iniciativas para compreender qual o planejamento estratégico adotado nos sistemas que organizam a informação musical brasileira (Capítulo 3) e entrevista músicos profissionais que produzem e interpretam essa música, a fim de trazer atualizações aos trabalhos teóricos (Capítulo 5). Tal estratégia foi adotada com o objetivo de se conhecer a arquitetura do objeto informacional – a informação musical brasileira – e, ao mesmo tempo, conhecer e analisar as iniciativas que têm se debruçado sobre a organização desta informação musical conectada à cultura brasileira.

A revisão realizada no Capítulo 3 traz a compreensão da evolução das iniciativas que foram pensadas para a informação musical até as discussões mais atuais da área da CI que envolvem os modelos conceituais, as ontologias e as novas conceituações de registro bibliográfico a partir da perspectiva da *web* semântica. No Capítulo 4 é apresentada a metodologia usada para alcançar os objetivos específicos descritos. No Capítulo 5 é feita uma análise dos dados coletados a partir das técnicas que envolvem a análise de domínio e, no Capítulo 6, as conclusões são feitas com base no estudo realizado.

2 A INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

No Dicionário Grove, o conceito de música é complexo uma vez que cada sociedade usa a sua cultura para estruturar e classificar o mundo à sua volta (NETTL, 2014). Nesta perspectiva que envolve a cultura, pelo menos dois aspectos distintos podem ser colocados para definir música: *(i)* aquele voltado para a representação da música ocidental que se debruça na tradição das belas artes⁷ em que a organização dos sons é interpretada à luz das atividades musicais, as quais a composição é uma delas; e *(ii)* aquele que toma as práticas musicais como referência para as explicações, a etimologia e a classificação dos fenômenos musicais. No entanto, considera-se que os estudiosos que conceituam música possuem uma visão cultural da sociedade a qual pertencem e fazem uso de um idioma particular. Isso quer dizer que as definições, de alguma forma, espelham uma determinada cultura e, por isso, possam apontar diferenças na conceituação das músicas nacionais (e não ocidentais) quando feitas por pesquisadores não nativos e que estão “do lado de fora” daquela cultura (RODRIGUES, 2015; BÉHAGUE, 2006a).

Do ponto de vista de uma definição a partir das práticas musicais é possível agregar a elas um contexto que inclui pelo menos uma origem (quando), uma localidade (onde) e as pessoas envolvidas. Estas, por sua vez, fazem (ou fizeram) parte de um grupo no âmbito de uma sociedade. A identificação de uma prática musical que seja uma expressão nacional é possível por meio do reconhecimento da cultura de seu(s) compositor(es) sem uma noção pré-concebida de estilo ou forma, isto é, apontar conjuntos específicos de aspectos musicais e extramusicais percebidos por criadores e receptores que dão significado às estruturas sonoras. Assume-se que esses significados, por sua vez, adquirem diversas formulações no seio da cultura (BÉHAGUE, 2006a).

Não é recente a relação entre música e cultura, no entendimento de que uma é inseparável da outra. Na opinião de Bohlman (2003), em vez de juntar música e cultura, é melhor compreendê-las como disjuntas as quais absorvem elementos muito específicos, não resultantes de uma atração baseada na similaridade, mas por uma afiliação baseada na diferença entre elas. Mais do que qualquer outra forma de identidade, o nacionalismo é a ponte que une a música e a cultura, ou seja, a música se articula ao nacionalismo para representar uma cultura. Em vez de eleger e apoiar a produção de uma música de elite por meio de níveis sociais – a arte do

⁷ Expressão surgida no século XVIII, “belas artes” quer dizer um conjunto de certos suportes ou manifestações que são considerados superiores aos demais. No sentido mais amplo, esse conjunto inclui as expressões musicais.

letrado é superior àquela do não letrado –, o nacionalismo na música permitiu a expansão das músicas regionais ou “de raiz” e o estabelecimento dos repertórios consagrados de canções populares (MIDDLETON, 2003; BOHLMAN, 2003).

Uma expressão musical nacional que considera o nacionalismo como ponto de partida na identificação da música brasileira pode ser possível a partir do contexto sociocultural o qual o compositor ou o grupo musical está imerso. Como ideologia, o nacionalismo musical pode ocorrer fora de qualquer noção preconcebida de um formato estilístico e ela abrange todas as “atitudes expressas sobre conjuntos específicos de valores culturais, percebidos da mesma forma pelos criadores e receptores no sentido de conter qualidades de identidade coletiva e individual”. Muitos aspectos musicais se relacionam com essa identidade individual, mas as relações entre os aspectos intrínsecos são determinadas culturalmente. Significa dizer que “numerosas estruturas sonoras que aparecem semelhantes ou mesmo idênticas de forma abstrata podem receber significados totalmente diferentes em culturas diferentes” (BÉHAGUE, 2006a, p. 64).

O termo “música brasileira” tem sido empregado por dois grupos de músicos profissionais: (i) os da música de concerto, ou música erudita, alguns deles ligados à Academia Brasileira de Música, fundada por Heitor Villa Lobos, em 1945, tendo por meta reunir as principais personalidades da vida musical do país e trabalhar “em prol da música brasileira”⁸; (ii) aqueles relacionados com a música popular mediatizada, desde que ligados à linhagem de música comprometida com a “tradição” (samba; choro; MPB; música regional – nordestina, mineira, gaúcha, bossa nova; tropicália; *rock*; vanguarda paulista; nova MPB). A denominação “brasileira” é utilizada para se referir à linhagem ligada ao samba e ao choro originada nos anos de 1930 e consolidada nos anos de 1970 pelo grupo ligado à Funarte e aos projetos de patrimonialização da música popular carioca implementados por Hermínio Bello de Carvalho, em especial os ligados à Lúcio Rangel (concurso de monografias) e Almirante (edição de discos).

A música brasileira, nesta tese, está relacionada ao segundo grupo e se caracteriza pela elaboração e pela produção restrita por músicos profissionais brasileiros da atualidade proeminentes em todo o território nacional e em outros países norte-americanos e europeus. Além disso, de acordo com Garcia (2010, p. 9), essa música está ligada à revalorização da cultura popular – “representante máxima da nacionalidade ameaçada de extinção” – que aconteceu nos anos de 1950. Nessa época, houve um combate aos estrangeirismos, pois estes “contaminavam e degeneravam a música nacional em fusões espúrias” e “deveriam ser eliminados em favor de

⁸ Mais informações no *site* da Academia Brasileira de Música: <http://abmusica.org.br/>.

uma sonoridade autêntica e original” capaz de representar a música brasileira em relação às outras.

Uma primeira abordagem que é adotada para traçar diretrizes para a organização da informação musical brasileira é compreender a relação estabelecida entre música e cultura. Essa relação é entendida na perspectiva da nacionalidade, ou seja, na identificação de uma música brasileira como expressão da tradição cultural de um povo. Embora as conceituações de música tendem a uma visão da música ocidental europeia para a compreensão de outras músicas não ocidentais, elas estabelecem critérios apontando o compositor e todo o contexto à sua volta para a explicação da produção musical como resultado de uma cultura.

2.1 CLASSIFICAÇÕES DA MÚSICA BRASILEIRA

A música brasileira enfatizada nesta pesquisa é a pertencente à segunda fase do nacionalismo no Brasil, é aquela “deflagrada pelo movimento da Bossa Nova e radicalizada pelos Tropicalistas na área da música popular”, em oposição à primeira fase, a qual se inicia com a Semana de Arte Moderna de 1922 e é fortalecida pelos modernistas tendo como referência o musicólogo e folclorista Mário de Andrade (1893-1945) (ULHÔA, 1997, p. 6). Neste capítulo, um histórico é traçado desde os primeiros registros de música no Brasil e detalha as características de repertórios musicais artísticos, tradicionais e populares, de modo a estabelecer o panorama geral da música brasileira.

Os primeiros registros da música praticada pelas comunidades ameríndias e, posteriormente, pelos europeus e africanos foram feitos por meio de relatos de viagens de estrangeiros, missionários ou administradores e somente no século XX é que essas histórias foram abordadas sob um critério mais metódico. Os primeiros registros musicais no Brasil que apareceram documentados em relatos de viagens por estrangeiros foram: (i) *Histoire d’un voyage fait en la terre Du Brésil*, do francês Jean de Léry, que apresenta transcrições de melodias colhidas no século XVI e (ii) *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, de Spix e Martius, que inclui 14 transcrições musicais intituladas de Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas (BLOMBERG, 2011).

Obra de referência para a música brasileira, o “Ensaio sobre a Música Brasileira” de Mário de Andrade – primeira edição impressa em 1928 – é baseado nos parâmetros para uma Etnomusicologia Brasileira, de acordo com Carvalho (1991), pois se debruça na formação

étnica da música brasileira, nas áreas regionais e na essência estilística do que poderia ser identificada uma música como sendo brasileira. Para ela, o Ensaio é uma espécie de manifesto nacionalista da música brasileira – os compositores brasileiros são conclamados a valorizarem e a utilizarem os elementos nacionais em suas composições, considerando-os em um degrau acima daqueles pertencentes à cultura europeia.

Para Mário de Andrade (1972)⁹, a música produzida pelo povo brasileiro revelaria a unidade nacional e, ainda, a identidade musical não era originada a partir da noção de mestiçagem, conforme o pensamento que vigorava naquela época. Em seu Ensaio defende uma música brasileira que deveria (ANDRADE, 1972):

- (i) Ser toda criação musical nacional com ou sem caráter étnico;
- (ii) Ser uma manifestação musical realizada por brasileiro ou indivíduo nacionalizado e que refletisse as características musicais de sua raça;
- (iii) Ser feita por artistas brasileiros que se considerassem ou não gênios: “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano”. No primeiro caso, esse artista “saberá encontrar fatalmente os elementos essenciais da nacionalidade”, trazendo valor social à obra sem perder o artístico. No segundo, “o artista que faz parte dos 99% dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional” porque, do contrário, sua arte internacional será inútil (ANDRADE, 1972, p. 19).
- (iv) Não ser analisada sob o ponto de vista da opinião europeia – o que poderia falsificar a entidade brasileira.

Para Andrade (1972, p. 13), o fato de fazer sucesso na Europa não implicaria nenhuma relevância para a música brasileira, mas, a sua complexidade se dava em razão da interpretação e da execução dos ritmos brasileiros serem distintos da grafia musical das impressões. A preocupação da Andrade (1972) voltava-se para a música brasileira em si, seus elementos nacionais e as influências estrangeiras que poderiam (como as do *jazz* que se infiltraram no maxixe) ou não serem utilizadas (as do tango na canção brasileira). Segundo ele,

[...] está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. (...) A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa (ANDRADE, 1972, p. 26).

Para Béhague (2006a), os principais fatores que distinguem a música brasileira das demais estão relacionados à ordem social e

⁹ Nesta tese, utiliza-se a edição de 1972 da obra “Ensaio sobre a música brasileira” de Mário de Andrade.

[...] o discurso andradiano era evidentemente modernista-nacionalista e não exibia, naquela época, preocupação com a estratificação social, pois achava que o povo brasileiro ainda estava em formação. No entanto, Mário de Andrade reconheceu durante toda a sua vida de pesquisador em música nacional não só a importância da vida social do povo, mas também o que se poderia chamar da própria vida social da música (ou seja, as duas caras da moeda), apesar de não ter expressado a sua preocupação nesses termos (BÉHAGUE, 2006a, p. 60).

O problema da tradição de classificação da música brasileira pela estratificação social é que esta não é fixa e nem estável, além do mais a identidade sociocultural e étnica varia no tempo e no espaço de acordo com as negociações e as finalidades que elas adquirem nos vários contextos. À semelhança de Andrade (1972), Béhague (2006a, p. 61) contesta a origem da música brasileira como pertencente às três etnias, pois, para ele, isso resulta em “generalizações ingênuas, simplistas e reducionistas” das tradições musicais no Brasil e, a estratificação social deve ser contextualizada em tempos históricos e espaços bem definidos. No Quadro 1 são explicitadas as classificações gerais da música brasileira, com base no referencial teórico adotado nesta pesquisa.

Quadro 1: Classificação geral da música brasileira

Aspectos/ Classificação	Indígena	Folclórica	Artística	Popular
Origem	Rural	Rural	Urbana e universal	Urbana e mista
Comunidades a qual pertencem originalmente	Comunidades indígenas tradicionais	Classes camponesas (diversas origens étnicas)	Grupos dominantes da elite urbana	Do povo sem distinção de origem étnica
Repertório	Relativo aos rituais religiosos e à vida cotidiana das tribos indígenas	Música ameríndia, de - tradições folclóricas luso-brasileiro e da tradição folclórica afro-brasileira	Resultante da transformação da música popular (folclórica) em arte (erudição, intelectual)	Música indígena e popular com características do folclore
Transmissão	Oral	Oral	Escrita	Oral e pela mídia
Alcance/ público	Restrita à tribo	Regional	Restrita aos iniciados	Público diverso e heterogêneo
Perpetuação (permanência no repertório brasileiro)	Muito tempo	Muito tempo	Muito tempo	Pouco tempo

Carvalho (1991) afirma que os musicólogos brasileiros categorizam a música brasileira como indígena, folclórica, popular ou erudita e, ainda, os termos “popular” ou “folclórica” foram utilizados como similares na década de 1950. Esta afirmação se sustenta no sistema de classificação de Andrade (1972), no qual “folclore” ou “popular” são interpretados por eles como “folclórica”.

Para Andrade (1972), a definição de música “folclórica” – que inclui música indígena e música popular – é relacionada à música tradicional ou original e de essência rural que se mesclou a certas formas urbanas, como o choro e a modinha. O autor também proclama a necessidade de os compositores brasileiros escreverem música brasileira, ou seja, transpor a música popular – entendida como a música do povo de qualquer região brasileira ou etnia – em música artística – compostas para serem apresentadas a um público, mas que fossem desinteressadas e servissem para o deleite de clientes intelectualmente eruditos.

O termo “popularesca”, empregado por Andrade (1972) para se referir à classificação de um conjunto de músicas brasileiras, pode ser compreendido, na visão de González (2013), de duas maneiras distintas considerando a época de sua utilização: (i) inicialmente seu uso serviu para descrever um tipo de repertório intermediário entre a música folclórica e a música erudita; e (ii) na medida em que a música popular urbana se consolidou, o termo é utilizado para denominar essa nova música que era semelhante, mas não igual à música folclórica. González (2013) explica que a expressão não possuía um caráter depreciativo para indicar um tipo de “submúsica”, mas foi usada por Mário de Andrade para qualificar as obras de “aplausos fáceis”. Béhague (2015) descreve música folclórica como a música de áreas rurais e inclui a música ameríndia brasileira e as tradições de música folclórica luso-brasileira e afro-brasileira. Ele considera que a música folclórica brasileira é basicamente mestiça com a predominância das tradições luso-brasileiras.

Para Carvalho (1991) a música indígena ou tribal não é considerada como música brasileira. Segundo ele, a sobrevivência de grupos nativos que viveram à margem da sociedade brasileira não é suficiente para considerá-los brasileiros totalmente naturalizados. A música folclórica, no Brasil, é a música criada ou reformulada como o resultado de uma mistura de grupos principalmente ibero-europeus, africanos e étnicos nativos, tradicionalmente encontrada nas áreas rurais. No Brasil, a música erudita é, por vezes, denominada “clássica” e refere-se à música “séria” europeia; e, a música popular se refere a um amplo espectro de gêneros produzidos e consumidos em contextos urbanos.

Uma outra classificação da música brasileira considera a divisão do seu repertório tradicional por regiões, áreas ou estados brasileiros. Embora a música folclórica brasileira não possa ser considerada homogênea por causa de seus diferentes padrões socioculturais, há um grande *corpus* de músicas nas várias áreas geográficas no Brasil. Houve várias tentativas de definir áreas culturais no Brasil, mas os critérios de classificação negligenciaram os traços musicais. Béhague (2015) considera essas tentativas de classificação úteis como uma ferramenta

de trabalho, mas elas omitem a música indígena brasileira, além de ignorar as numerosas sobreposições de distribuição de gêneros populares e cita algumas principais:

- (i) A de Maynard de Araújo (1964), que propôs a seguinte divisão: área da Amazônia, área de pastoreio de gado, área de mineração, área agrícola, área de pesca, com subdivisões, tudo de acordo com técnicas de subsistência;
- (ii) A de Joaquim Ribeiro, que foi o primeiro a propor, em 1944, um conjunto de quatro áreas musicais, baseadas em gêneros musicais: embolada (nordeste); moda (sul); jongo (várias zonas de influência *bantu*); aboios (zona de pastoreio de gado do sertão);
- (iii) A de Azevedo, que baseou sua classificação a partir da distribuição de gêneros e instrumentos musicais. Ele distinguiu nove áreas musicais e um ciclo de canções: área da Amazônia; região cantoria (nordeste); área coco (área costeira do nordeste); área dos autos (em todo o país, com núcleos específicos em Sergipe e Alagoas); área de samba (dos estados da Bahia para São Paulo); área de moda-de-viola (de Goiás, Mato Grosso ao norte do Paraná); área do fandango (área costeira do sul); área gaúcha (zona bovina do Rio Grande do Sul); área da modinha (incluindo principalmente as áreas urbanas mais antigas) e o ciclo das canções infantis encontrado em todas as áreas.

2.1.1 Da música indígena à artística: o nacionalismo brasileiro

Pouco se conhece das atividades de composição de música artística durante os dois primeiros séculos da história brasileira. A documentação substancial que atesta relevantes atividades musicais em Pernambuco, Olinda, Recife e Salvador não foi compilada e estudada até meados do século XX. Ao longo do período colonial, a maior parte das músicas relacionava-se diretamente aos serviços da igreja e, portanto, as músicas desse período eram sacras (BÉHAGUE, 2015).

Os franciscanos começaram a usar a música na conversão dos ameríndios, mas foram os jesuítas que tiveram a maior influência na vida musical da colônia e, em 1550, começou-se o ensino de Música na Bahia. Pouco se sabe da música indígena antes da chegada dos portugueses. De acordo com Ulhôa (1997) as características dessa música e

[...] a estratégia utilizada pelos jesuítas incluía a manutenção de elementos estruturais importantes da cultura a ser dominada, com uma substituição de conteúdo moral e filosófico. A música nativa na época era essencialmente melódica, cantada em uníssono numa linha sinuosa e de poucos saltos e em situações ritualizadas (...). Em vez de introduzir o estilo de música religiosa quinhentista contemporâneo, de textura polifônica, com várias vozes a cantar linhas diferentes, os missionários vão buscar no Canto Gregoriano medieval — também ele uma melodia de âmbito pequeno, cantada

em uníssono e com a função de disciplinar a mente para a contemplação mística — o ponto de contato e de entrada na cultura ameríndia (ULHÔA, 1997, p. 82).

A primeira composição colonial existente, um recitativo e ária na língua vernácula para soprano, primeiro e segundo violinos e contínuo¹⁰, foi escrita na Bahia em 1759. Outra composição é o *Te Deum* (cerca de 1760) para coro misto e contínuo de Luiz Álvares Pinto, um compositor mulato que foi mestre de capela em São Pedro dos Clérigos, em Recife.

Entre 1760 e 1800, havia cerca de mil músicos ativos em Minas Gerais, particularmente nas cidades de Vila Rica (atual Ouro Preto), Sabará, Mariana, Arraial do Tejuco (atual Diamantina) e São João del Rei. A maioria deles eram mulatos associados a várias irmandades locais e corporações musicais. Para Ulhôa (1997), as corporações de músicos mulatos se apropriaram dos espaços de produção musical na região das Minas, o que se justifica pela ausência de mão-de-obra branca disponível para desempenhar as tarefas de mestre-de-capela.

Béhague (2006a) enumera os compositores desse período cujas obras ficaram conhecidas, e foram: Lobo de Mesquita, Coelho Neto, Gomes da Rocha e Parreiras Neves. Todos cultivaram um estilo predominantemente homofônico em obras sagradas para o coro misto com acompanhamento orquestral, incluindo violinos, violas, chifres, oboés, flautas e contínuo. A maioria das composições que foram descobertas são litúrgicas (massas, motetes, antífonas, novenas, etc.). Para ele, é relevante destacar a sobrevivência da tradição da música colonial da igreja na cidade de São João del Rei com a Orquestra Ribeiro Bastos e a Lira Sanjoanense, graças aos esforços no final do século XX do musicólogo e maestro José Maria Neves, entre outros. Essas organizações envolveram muitos músicos amadores locais como vocalistas e instrumentistas.

Outros mestres-de-capela importantes para a disseminação da música sacra brasileira: (i) o baiano Damião Barbosa de Araújo (1778-1856): deixou cerca de 23 obras e, (ii) dos vários mestres de capela na Catedral de São Paulo, André da Silva Gomes foi um prolífico compositor de música sacra, mas também um professor influente: seus manuscritos de 11 composições, datadas do final do século XVII e início do século XVIII, foram descobertos em 1984 (BÉHAGUE, 2015).

¹⁰ Tocado em conjuntos variados, o contínuo era praticado por instrumentistas de cordas em toda a Europa por volta de dois séculos depois de 1600. Os instrumentos utilizados incluíam aqueles de teclado, de cordas dedilhadas ou tocadas com arco. O contínuo foi fundamental para a música nos séculos XVII e XVIII, de tal forma que a sua maneira característica de notação, o baixo figurado (linha de baixo instrumental sobre a qual o intérprete improvisa ou realiza um acompanhamento com acordes) se tornou a base para o ensino da composição e da análise musicais e manteve-se em uso para fins teóricos ao longo dos séculos XIX e XX (WILLIAMS; LEDBETTER, 2003).

A vida musical no Rio de Janeiro foi estimulada pela transferência da corte real portuguesa em 1808. Após a independência, a cena musical do século XIX foi dominada por música de ópera e de salão no antigo Teatro Real que se tornou o Teatro Imperial. O reinado de Pedro II caracterizou-se pelo cultivo e proteção oficial da ópera italiana. Manuel da Silva, lembrado hoje como compositor do hino nacional brasileiro, tentou estimular o uso do vernáculo no repertório de ópera. Em 1847, sob os auspícios do imperador, criou-se uma instituição com esse objetivo, a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional. Após essa data, as primeiras óperas nativas foram apresentadas: incluem-se os compositores Álvares Lobo, Alves de Mesquita e Carlos Gomes. Vários compositores, como Miguéz e Oswald, cultivaram os estilos europeus predominantes, particularmente inspirados por Wagner e pelos primeiros impressionistas.

Para Béhague (2015), as composições tipicamente nacionalistas foram as seguintes: (i) a primeira foi publicada em 1869 por Itiberê da Cunha – a peça de piano “A Sertaneja” que recria a atmosfera da música popular urbana e faz referência a uma melodia popular característica; e as de (ii) Alexandre Levy que escreveu, em 1890, o Tango brasileiro para piano e a *Suite brésilienne* para orquestrar seu último movimento, “Samba”. Ambas as composições se baseiam em ritmos urbanos de dança popular, como os do maxixe e do tango brasileiro. Já no início do século XX, a música começou a mostrar características individuais e estilísticas dos compositores brasileiros, a exemplo de Alberto Nepomuceno, que apresentou materiais folclóricos e populares em suas composições, como é o caso do movimento “Batuque” de sua *Série brasileira* (1892) para orquestra, que tem a base rítmica da música popular brasileira.

Depois de 1920, a figura mais importante da arte musical brasileira foi Villa-Lobos. Ele escreveu cerca de mil trabalhos (incluindo arranjos) em uma ampla variedade de gêneros e estilos. A Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922, liderada por Mário de Andrade, teve grande impacto na obra nacionalista deste compositor. Entre suas obras mais relevantes estão a série de Choros, inspirada na música popular urbana dos primeiros anos do século e obras de piano. No período produtivo final, entre 1930 e 1957, Villa-Lobos compõe as nove *Bachianas Brasileiras*, entre outros quintetos e sinfonias. As *Bachianas* foram feitas em homenagem a Johann Sebastian Bach (1685-1750) e foram escritas como conjuntos de dança que começam com um prelúdio e terminam com um movimento de fuga ou tocata. Dos contemporâneos de Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet e Francisco Mignone também cultivaram um estilo nacional baseado nos idiomas populares urbanos (BÉHAGUE, 2015).

O folclore deveria ser o ponto de partida de uma música artística, segundo Andrade

(1972, p. 26). Como não havia ritmos ou temas que remetessem a um caráter étnico, não feriria a musicalidade nacional, porque foi “inventado por brasileiro dentro de peça de caráter nacional e não levando a música para nenhuma outra raça”. Quer dizer que:

[...] o compositor brasileiro tem de se basear (...) no folclore (...) [e] por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não (ANDRADE, 1972, p. 29).

Para Andrade (1972), a música artística e brasileira deveria apresentar elementos que continham a expressão da nacionalidade e, para isso, o ritmo, a melodia, a harmonia, a instrumentação e a forma precisariam conter algumas peculiaridades.

(i) Ritmo:

A síncope é considerada por Andrade (1972, p. 32) como o mais significativo aspecto do ritmo brasileiro. Na visão dele, a síncope deve ser recorrente nas composições musicais, mas não obrigatória. O autor define síncope como “o som da melodia na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte”.

A rítmica do canto deveria ter influência ameríndia – “ser quase que exclusivamente fraseológica (...) coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano”. Além disso, deveria se aproximar da influência africana com frases rítmicas e oratórias que fossem até mesmo desprovidas de valores de tempo musical, de modo a criar recitativos que contrastassem com a música portuguesa apegada ao sistema de mensuração tradicional europeu. E complementa, o brasileiro se “acomodou” diante do conflito entre as tendências nacionais e a rítmica “quadrada” europeia, “fazendo disso um elemento de expressão musical”, adquirindo um jeito próprio de “ritmar” mais livre e como um elemento de expressão racial (ANDRADE, 1972, p. 30 e 32).

No populário musical brasileiro, algumas síncopes poderiam representar polirritmia ou ritmos livres e o artista que deseja compor uma música nacional deveria atentar-se (i) à realidade da prática musical popular para empregar a síncope em suas composições; (ii) em não se restringir às síncopes que aparecem no “populário impresso”; (iii) em “empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore”, pois a música enquanto arte “não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste”; (iv) em observar certos binários compostos que caracterizam a influência portuguesa que prevaleceu na música nordestina; (v) ao quaternário gaúcho; (vi) às valsas; (vii) às mazurcas e (viii) às modinhas ... para que a sua originalidade

se dê “quando sair do característico popular a variedade métrica que o populário não fornece” (ANDRADE, 1972, p. 39).

(ii) Melodia:

Na opinião de Andrade (1972), a melodia na música brasileira não deveria usar a síncope: deveria ser acompanhada por um instrumento acentuando os tempos fortes. A melodia brasileira, assim como o canto gregoriano, deriva principalmente de padrões de acentuação da língua falada e, portanto, aceita determinações psicológicas de *arsis* e *thesis*¹¹ que ignoram ou infringem propositadamente o compasso. Além disso, o fluxo da melodia não deveria ser métrico, ou seja, a acentuação seria guiada por uma fantasia musical, virtuosismo puro ou precisão prosódica com um sutil compromisso entre o recitativo e a canção estrófica.

Além disso, para Mário de Andrade (1972), a melodia seria inexpressiva quando baseada em melodia popular e quando se inspirava nos “tesouros” de expressão musical como Lasso, Monteverdi, Carissimi, Gluck, Beethoven, entre outros. O compositor para fazer uma música nacional deveria atentar-se aos aspectos psicológicos (das letras, por exemplo) e de humor (tristonho, gracioso, elegante, apaixonado, etc.) e ambientar para os ouvintes um poema musicado que não implicasse liberdade individual, falta de caráter étnico ou regras e fórmulas de composição limitadas (técnicas estilísticas europeias). Para ele, as características intrínsecas a uma melodia brasileira deveriam incluir o modo com sétima “abaixada” e escalas hexacordais, os saltos de sétima, oitavas e até de nonas, a repetição de padrões de notas, o contorno melódico descendente e a cadência apontada para a mediante.

(iii) Harmonia:

Andrade (1972) acredita que a harmonia transcende a nacionalidade e que o caráter nacional brasileiro deveria ser encontrado nas técnicas contrapontísticas e nas variações temáticas dos artistas populares e não nas progressões de acordes. Ele faz referência especificamente à polifonia (era o que poderia demonstrar o maior caráter nacional na música) empregadas nas contramelodias da flauta no choro e nos baixos melódicos do violão na modinha, ambos gêneros urbanos, únicas expressões urbanas possuidoras de características brasileiras autênticas para ele.

Mário de Andrade (1972, p. 51) considerava a harmonização acompanhante com pouca importância na música popular para definir um caráter “nacionalizador”, e a música artística

¹¹ Originalmente, eles se referiam a levantar e abaixar o pé na dança grega antiga. Mais tarde, eles foram aplicados nas partes não acentuadas e acentuadas de um pé poético, e, portanto, adquiriram sua associação com batidas fracas e fortes. Para a música desde o século XVII, eles significam o mesmo que, respectivamente, tempo fraco (*upbeat* ou *off-beat*) e tempo forte (*downbeat*) (WALKER, 2017).

não poderia se restringir aos processos harmônicos populares, pois seriam “pobres por demais”. Precisaria ser desenvolvida pelos compositores coincidindo com a harmonia europeia e se sujeitar às “leis acústicas gerais” e às “normas de harmonização da escala temperada”. No caso de haver um processo novo de harmonizar “não poderá assumir caráter nacional”, já que é invenção individual e sem base no “populário”.

(iv) Instrumentação:

Sobre a instrumentação, Mário de Andrade falava especificamente sobre o timbre brasileiro “fisiológico” encontrado não somente na produção vocal distinta brasileira, mas também nos instrumentos folclóricos e nos grupos folclóricos – algo nasal e de sonoridade áspera. Ele menciona o glissando¹² lerdo, que algumas vezes termina nas notas que não são das escalas diatônicas, ou seja, são microtons¹³, o que para ele não se trata de desafinação e sim de “caráter de sonoridade, de timbre”. A referência para comparação dos instrumentos e das vozes nacionais não deveria ter como base a “timbração europeia”. Para ele, mesmo os instrumentos importados não impediriam um caráter nacional (mesmo que atuem como solistas),

[...] o próprio piano, aliás, pode ser perfeitamente tratado pelo compositor nacional sem que isso implique desnacionalização da peça. O violino se acha nas mesmas condições e está vulgarizadíssimo até nos meios silvestres. Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos próprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida, mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo caracter é fisiologicamente brasileiro. O sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também (...) porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental (ANDRADE, 1972, p. 55).

(v) Forma:

A identificação da música como brasileira está mais no estilo do que na forma. As características das formas binárias sem repetição da primeira parte, formas estróficas, melodia infinita, tema e variações não poderiam ser consideradas unicamente brasileiras (ANDRADE, 1972)

Mário de Andrade (1972, p. 64) também não recomendava o emprego de certas formas tradicionais provenientes da música ocidental europeia. Para ele, “é uma inutilidade” utilizá-

¹² Termo usado como uma instrução para executar uma passagem em um movimento rápido e deslizante. Quando aplicada para tocar piano e a harpa, se refere ao efeito obtido deslizando rapidamente sobre as teclas ou cordas com as unhas ou as pontas dos dedos. Com a voz, o violino ou o trombone, um deslizamento de uma altura para outra é efetuado mais facilmente sem distinguir nenhuma das notas intermediárias (BOYDEN; STOWELL, 2017).

¹³ Intervalos menores que um semitom, que também são chamados de “microintervalos”, utilizados em músicas microtonais. Pode ser estendida a quaisquer músicas que utilizem intervalos não encontrados na música ocidental que é regida pelo sistema temperado que inclui doze intervalos iguais por oitava.

las, mas o seu uso não acarretaria em prejuízo para as composições musicais de cunho nacional. Os compositores deveriam se aproveitar daquelas que o populário apresenta, como é o caso do canto nacional que apresenta uma variedade formal para a criação artística de melodia acompanhada, pois possui uma diversidade de formas estróficas com ou sem refrão. Além disso, ele enfatiza as composições para coros por causa da “riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, com puro valor sonoro”.

2.1.2 As raízes da música tradicional brasileira

Uma música de raízes brasileiras teria a tradição e a antiguidade implícitas em sua composição. Essa tradição se encontra, de acordo com Andrade (1972), na música indígena e na popular e é essencialmente rural, embora certas formas urbanas sejam consideradas tradicionais, como o choro e a modinha. Carvalho (1991) supõe que essas características “de raiz” que o choro e a modinha carregam estejam relacionadas ao uso dos elementos musicais autênticos, tais como instrumentos, células rítmicas e padrões melódicos que são peculiares ao idioma brasileiro. O conceito de autenticidade, para ela, geralmente é invocado quando novos gêneros ou tipos de música parecem ameaçar o *status quo* daqueles mais antigos.

A música tradicional, de acordo com a literatura, se refere à música folclórica ou à popular na perspectiva de Mário de Andrade. Para Andrade (1972), os músicos deveriam coletar e analisar músicas folclóricas e utilizá-las nos processos musicais intrínsecos nacionais, como a fonte para uma produção musical autêntica e artística. Além disso, a arte nacional deveria estar presente no inconsciente popular e que os artistas precisavam somente combinar elementos folclóricos a uma forma erudita para transformar o popular em artístico.

Com poucas exceções, arquivos históricos no Brasil e em Portugal não foram suficientemente examinados para permitir a reconstrução da história da música folclórica no Brasil. Esses documentos de arquivo incluem as crônicas de viajantes que descrevem músicas, danças e valiosos dados etnográficos. O conhecimento dessa música é, portanto, limitado a certos gêneros de música e dança e aos vários contextos socioculturais nos quais eles aparecem. Os exemplos coletados de tais gêneros datam apenas do final do século XIX. As primeiras coletas de música folclórica foram feitas pela primeira vez na década de 1930 (BÉHAGUE, 2015).

A música folclórica brasileira reflete suas diversas origens culturais. Uma vez que o país foi colonizado pelos portugueses, a música folclórica luso-hispânica constitui a base da música folclórica brasileira. O material português sofreu modificações ao longo da história brasileira,

mas certas características estilísticas, como a polifonia popular ibérica, foram mantidas. As melodias portuguesas, especialmente nas canções infantis, ainda podem ser encontradas. A variedade de instrumentos luso-hispânicos, particularmente instrumentos de cordas, também penetrou no país.

O comércio de escravos com a África durou quase quatro séculos. No entanto, a maioria das canções e danças afro-brasileiras mostram uma clara origem *bantu*, com exceção de certos ciclos de canções que funcionam em algumas religiões afro-brasileiras. Escalas frequentes na música folclórica brasileira foram atribuídas a uma origem africana: escalas pentatônicas, principais diatônicas com sétima e maior hexatônica sem o sétimo grau. Os traços rítmicos africanos, como o ritmo da hemiola¹⁴, constituem a base de muitas complexidades rítmicas da música folclórica brasileira. Instrumentos específicos foram herdados dos africanos, bem como algumas características de desempenho, como o canto responsorial¹⁵ e o estilo vocal.

O terceiro grupo étnico principal que contribuiu para a formação inicial da música folclórica brasileira é o grupo ameríndio. As culturas indianas tropicais no Brasil não são homogêneas e o conhecimento da música tribal é restrito a alguns enclaves dispersos. Os vestígios dessa música nas principais tradições populares do Brasil podem, na melhor das hipóteses, serem revelados por meio da retenção de certos tipos de instrumentos, principalmente chocalhos de tipo maraca, certos gêneros coreográficos e características de execução.

Para Béhague (2015), a contribuição mais substancial para a origem e o desenvolvimento da música brasileira vem de Portugal. A predominância de pessoas brancas e sua influência sobre ameríndios e afro-brasileiros e o processo aculturativo inverso criaram uma cultura essencialmente mestiça, cujos componentes são o resultado dessa amalgamação. Assim, as tradições musicais genuinamente folclóricas e brasileiras são tradições mestiças.

Béhague (2015) descreve particularidade dos elementos estético-musicais que caracterizam a música tradicional brasileira.

(i) Melodia:

- Tende a seguir padrões associados à Europa, movimento das alturas em graus conjuntos e notas mais graves;

¹⁴ Termo que descreve um padrão rítmico em que dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários.

¹⁵ É um tipo de canto coletivo em que uma voz (muitas vezes, um solista) "chama" a resposta das outras vozes, ou seja, uma voz entra com o tema inicial e é seguido pouco tempo depois por uma resposta das outras vozes, geralmente em imitação variada.

- Antecedentes e consequentes ocorrem com certa frequência na música folclórica brasileira;
- Frases curtas e simétricas também são observadas;
- Tensões melódicas criadas por saltos intervalares tendem a ocorrer no início de uma música, seguida de um movimento descendente sem saltos ou de uma frase estática composta por notas repetidas (influências europeias e africanas ocidentais);
- Movimento descendente com estrutura ondulada (encontrado na música indígena);
- Predomínio de cadências nas extremidades dominantes ou medianas e masculinas, como resultado da prosódia portuguesa;
- Grande quantidade de canto recitativo, com pouca ou nenhuma estrutura métrica, e com alguma ornamentação;
- O cantochão tem sido considerado uma influência relevante nas características melódicas populares brasileiras;
- As canções folclóricas têm uma extensão mais reduzida que as peças estritamente instrumentais – enquanto muitas músicas excedem a oitava em seu alcance.

(ii) Ritmo:

- Compasso predominantemente ternário (3/4) ou composto (6/8 e 9/8) (tradições folclóricas ibéricas);
- Métrica binária prevalece em gêneros de uma origem popular afro-brasileira, embora haja um composto 3:2 na execução, criando o efeito rítmico da hemiolas;
- As figuras pontuadas ou o tempo ternário composto são bastante comuns;
- A característica rítmica da música brasileira, no entanto, é a sincopação, seja por acentuação ou antecipação irregulares. As sínopes são geralmente contrastadas com uma pulsação rítmica constante;
- As práticas rítmicas mais comumente associadas à música folclórica afro-brasileira revelam uma sutil polirritmia – o típico ritmo da hemiola africana é frequentemente encontrado;
- Estruturas rítmicas irregulares e melodias de ritmo livre ocorrem em certos tipos de canções, como os aboios¹⁶ típicos dos estados da Região Nordeste.

(iii) Harmonia:

- As melodias tendem a ser principalmente diatônicas e tonais (maiores ou menores);

¹⁶ Canto sem palavras entoado pelos vaqueiros ao conduzirem o gado pelas pastagens ou para o curral. Também comum em outras regiões do país, como o Centro-Oeste e o Sudeste.

- As escalas pentatônicas prevalecem em certos repertórios.
- (iv) Forma:
- Como quatrains¹⁷ e décimas (verso de dez linhas), formas literárias herdadas da Espanha e de Portugal e comuns nos romances ou baladas;
 - Em músicas e danças mais afro-brasileiras, o padrão de estribo e refrão geralmente mostram improvisação textual e musical na estrofe (realizada por um solista) com um refrão coral conjunto.
- (v) Canto:
- O tipo mais comum de polifonia popular herdada da península ibérica envolve o canto em paralelo 3 e 6, por dois ou mais solistas ou mais comumente no canto responsorial. Esse tipo de prática polifônica também está presente na música instrumental;
 - Os intervalos de 4° e 5° paralelas, embora raros, são encontrados mais facilmente em canções de natureza solista;
 - Cantar e tocar na oitava são relativamente comuns. Os tipos imitativos de polifonia são raros e não são sistematizados;
 - O desafio e a embolada, que envolvem canto alternativo, não são polifônicos. A sobreposição geralmente ocorre com o canto responsorial;
 - As texturas contrapontísticas abundam em certos tipos instrumentais de música popular urbana, como o choro.
- (vi) Instrumentação:
- Há instrumentos indígenas, africanos e europeus, embora nem sempre seja possível determinar a origem de cada um com precisão. No Brasil, os raros exemplos descritos na literatura são pós-coloniais ou mesmo do século XX;
 - O berimbau (chamado de urucungo no Sul) conhecido no Norte e Nordeste, com ou sem ressonador, é muito utilizado em jogos de dança, como a capoeira baiana. De proveniência africana, o berimbau ainda é tocado de forma africana: a corda é atingida com um bastão de madeira e uma moeda de metal serve como uma ponte. O timbre pode ser alterado manipulando o ressonador contra ou afastado do corpo do artista. Geralmente um chocalho, chamado caxixi na Bahia, acompanha os golpes da vara;

¹⁷ É um tipo de estrofe ou um poema completo composto por quatro linhas.

- A maioria dos instrumentos de corda veio da Europa, particularmente da Península Ibérica. O mais importante nas várias expressões musicais folclóricas do Brasil é a viola, um tipo de guitarra com cinco duplos de fio ou aço. Existem vários tamanhos, sendo o padrão um pouco menor do que o violão clássico espanhol. Existem pelo menos cinco tipos de violas distribuídas por todo o país: a viola paulista, cuiabana, angrense, goiana e nordestina. As diferenças são principalmente em tamanho, em quantidade e tipo de material das cordas, e nas diferentes maneiras de afinação;
- O cavaquinho é de origem portuguesa e ganhou uma grande popularidade nas cidades desde o final do século XIX. Tem quatro cordas metálicas sintonizadas re-sol-si-re;
- Outros cordófonos na música folclórica brasileira são o bandolim e o banjo, o último introduzido na década de 1930;
- O chocalho tornou-se o termo genérico para chocalhos batidos e feitos de diferentes materiais e variando em forma e tamanho. Eles são conhecidos como xaque-xaque, xeque-xeque, xequerê, xexerê, etc.;
- O ganzá aparece frequentemente como um chocalho de duas cabeças, geralmente feito de metal e é parecido com a maraca e, como os outros chocalhos, não há provas suficientes para se certificar de sua origem;
- O afoxé, chamado xequerê na Bahia, e mais geralmente piano-de-cuia, é outro tipo generalizado de chocalhos;
- O caxixi, mencionado acima em conexão com a capoeira, tem sua contrapartida das danças angolanas do jongo e do batuque;
- O agogô, de proveniência africana, geralmente um sino duplo, é atingido por uma barra de metal e usado em diferentes ocasiões;
- A marimba africana (xilofone), nos tempos modernos, é usada para acompanhar danças dramáticas, como a congada;
- Os atabaques são tocados em três, cada um de tamanho diferente, e são conhecidos na Bahia, do maior ao menor, como rum, rumpí e lê. Estes tambores são jogados com varas, com mão e vara ou com as mãos sozinhas, dependendo do grupo religioso particular ou do repertório de canção particular;
- Um tambor característico conhecido em todo o país é a cuíca, introduzida no Brasil provavelmente pelos escravos de Bantu. Também é conhecido na Espanha há séculos e acredita-se que tenha sido trazido para a África pelos muçulmanos;

- O pandeiro, de origem árabe, foi trazido para o Brasil pelos portugueses e ainda é muito utilizado em Portugal. O pandeiro padrão é conhecido como pandeiro e, desde o início do século XX, tornou-se um dos tambores mais amplamente aceitos na música popular;
- O zabumba, chamado de bombo, bumba e tambor grande, é um bumbo que tocava com um batedor, popular nos estados da Região Nordeste. O zabumba acompanha sambas rurais, congadas e outras danças;
- Os aerófonos do folclore brasileiro são, na sua maioria, instrumentos europeus modernos, desde curvas simples até trombetas de válvulas, trombones e saxofones. A flauta moderna e o piccolo foram cultivados em música popular urbana desde o advento do samba urbano, na segunda década do século. Os acordeões de teclado de botão e piano (sanfona) também. Na música folclórica, os instrumentos de sopro geralmente desempenham um papel menor do que os instrumentos de percussão e de cordas, entre outros instrumentos.

2.1.4 A música popular e urbana brasileira

Na maioria dos países latino-americanos, como no Brasil, torna-se difícil fazer uma clara distinção entre a música folclórica e popular. Até a década de 1930, poucas distinções entre áreas rurais e urbanas poderiam ser feitas no Brasil, uma vez que a cultura da maioria das cidades estava orientada ao meio rural. O crescimento dos centros urbanos, desde a década de 1940, torna a distinção menos difícil, quando existe um mercado urbano que impulsiona o desenvolvimento de gêneros musicais populares. Ao mesmo tempo, o movimento migratório das áreas rurais desencadeou uma música popular de consumo nas cidades. Os meios de comunicação de massa e a maior mobilidade da população rural tiveram consequências diretas na criação de certos gêneros de repertórios de música popular, especialmente os gêneros coreográficos utilizados em um contexto social secular (BÉHAGUE, 2015).

Para Carvalho (1991), o termo “música popular”, no Brasil, se aplica a diversos gêneros produzidos e usados em áreas urbanas, são reconhecidos na dança, no canto ou na marcação do ritmo com o dedo da mão ou do pé. Além do mais, os gêneros se distinguem pela estrutura rítmica, pela instrumentação e pelo timbre vocal. Para ela, os brasileiros também discriminam a música popular a partir dos estilos de cantores individuais, como a música de Waldick Soriano, Roberto Carlos ou Chitãozinho e Xororó, que são classificadas em uma categoria diferente das músicas de Milton Nascimento, Chico Buarque ou Caetano Veloso.

A música popular, até a metade do século XX, era caracterizada pela transmissão oral e pela função lúdico-religiosa. Era limitada a comunidades ou áreas culturais mais ou menos homogêneas e rurais e seu conceito aproximava da noção de cultura tradicional. Já a música erudita se opunha à popular por ser de tradição urbana e letrada. No entanto, as tradições musicais orais e comunitárias começaram a ser designadas como música folclórica a partir da consolidação dos meios de comunicação e a música popular passou a compreender as gravações musicais veiculadas pela mídia. Na folclórica, produtor e consumidor se confundem – em geral, não são atribuídas autorias às músicas – e na popular, o produtor e o consumidor são estabelecidos distintamente – quem faz as músicas ou as interpreta não é quem as consome (ULHÔA, 1997).

A canção popular brasileira é resultante do canto, que se constitui de uma melodia cantada, que resulta da mistura das culturas luso-europeia e ameríndia. O ritmo é o terceiro elemento (depois da melodia e da letra), acrescentado pelo contato com a cultura africana e adicionado a uma certa independência entre o canto (melodia) e o acompanhamento. Da fusão destes com o canto gregoriano ou ameríndio, a polirritmia africana e de camadas rítmicas emergem os

dois primeiros tipos de canção brasileira: o lundu e a modinha, considerados as raízes principais da música popular brasileira (ALBIN, 2005; ULHÔA, 1997; KIEFER, 1986).

No decorrer do século XX, a música urbana passou a ser conhecida como popular e a música rural virou folclórica. Estas mudanças aconteceram porque intelectuais, como Alexandre Gonçalves (escritor), Francisco Guimarães (escritor), Orestes Barbosa (escritor), Almirante (radialista, além de cantor e compositor), Ari Barroso (radialista e vereador, além de pianista e compositor) tinham profundas ligações pessoais com a música urbana (SANDRONI, 2010).

Além do mais, os herdeiros de Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851-1914) e Mário de Andrade adotaram a expressão “música folclórica” em vez de “música popular”, pois: (i) a música dos rádios e dos discos foi reconhecida e aceita por causa da associação aos ideais da nacionalidade; e (ii) a substituição da cultura francesa em anglo-americana no país: “na França, usa-se (ainda hoje) a expressão *musique populaire*, e não *musique folklorique*, para designar as expressões sonoras rurais de caráter tradicional. Em inglês, estas são ditas *folk music*, enquanto *popular music* corresponde, grosso modo, à ‘música popular’ da sigla MPB”.

Ainda outros eventos que afirmaram a música brasileira popular e com ligações às suas raízes culturais foram: (i) em 1950 a *Revista de Música Popular* (aparece no Rio de Janeiro), que teve como tema central os compositores e intérpretes do rádio e dos discos; e (ii) em 1976 Zuza Homem de Mello publica o livro “Música brasileira” (mesmo título daquele que Oneyda Alvarenga publicara em 1947), mas o conteúdo envolve a bossa nova, e não o bumba meu boi; e os personagens não são mais agricultores anônimos, mas Tom Jobim, Chico Buarque, Elis Regina e seus colegas (SANDRONI, 2010). Com relação à história da música popular no Brasil, faz-se necessário considerar a história das manifestações musicais ditas populares para discutir o conceito de uma música popular brasileira em si, bem como o campo cultural envolvido nesse conceito. No século XIX não se falava em música popular no Brasil e as formas de expressão sonora dos escravos não são consideradas como popular até a libertação deles. Os movimentos históricos que dividem a tradição dessa música popular e brasileira são explicitados por Napolitano (2005; 1988) e complementados por Sandroni (2010).

(1º) movimento

- Compreende as décadas de 1920, 30 e 40;
- Pensadores – como Mário de Andrade, entre outros – consideraram as criações musicais próprias do povo brasileiro (rural) e atribuíram a elas o *status* de identidade cultura, além de as reconhecerem como expressões musicais urbanas em razão das tecnologias de transmissão e gravação sonoras (o disco e o rádio). Os fundadores –

Ataulfo Alves, Pixinguinha, Noel Rosa, Lamartine Babo, Orlando Silva, Francisco Alves e Carmen Miranda – resumem alguns processos padrões da música popular urbana;

- Sinhô, Noel Rosa, Ari Barroso e intérpretes, como Francisco Alves, Carmen Miranda e tantos outros, ganharam entre 1920 e 1940 um imenso público, que foram os consumidores de discos e programas de rádio;
- O samba destaca-se como um gênero específico que oscila entre a fusão com outros gêneros e a representação de uma criação musical com estética própria acompanhada pelo choro, pelo *foxtrot* e pela valsa, além das marchas de Carnaval, que possuíam um lugar consolidado no mercado musical;
- Nos anos 1940, gêneros – como o baião, o *cool jazz* e o bolero – se somam à música popular feita no Brasil.

(2º) movimento

- Desde a criação do gênero da bossa nova, em 1959, até a consolidação do gênero MPB, entre 1965 e 1967;
- Os segmentos sociais desligados da música popular passam a produzi-la e a consumi-la, por exemplo, o circuito de *shows* universitários, entre 1964 e 1965, que amplia o público da bossa nova;
- Modifica os rumos da MPB: a música nacionalista fez com que o samba e outros ritmos rurais da Região Nordeste, de menor importância, se constituíssem sinônimos de tradição cultural e de autenticidade musical;
- Camadas mais populares da população, como a classe média baixa e os segmentos proletários, passam a consumir a música rotulada de “baixo nível”, ou seja, aquelas em forma de bolero, nos anos 1950, ou de “iê-iê-iê”, nos anos 1960 – gêneros desprezados pelos intelectuais da MPB “moderna” que tentam estabelecer um novo elo com o passado no que diz respeito à estética musical e à ideologia social.

(3º) movimento

- Compreendido entre o Tropicalismo e a consolidação da MPB como gênero específico;
- Momento de plena censura ditatorial, a MPB transforma-se em sinônimo de resistência ao regime militar;
- O samba é atualizado e incorpora outros nomes, como Paulinho da Viola, Gonzaguinha e João Bosco.

- O Tropicalismo traz a abertura de reinterpretações tradicionais, enquanto o gênero canção da MPB se consolida.

A sigla MPB aparece no início dos anos 1960, mas não se sabe o momento exato e um dos seus primeiros registros conhecidos é o nome do conjunto vocal MPB-4. A significação da sigla como etiqueta mercadológica é mais recente. Nos anos 1990 houve uma fragmentação do panorama musical e a concepção de música popular brasileira como frente única e compactada é questionada por causa da afirmação de identidades musicais regionais ou estaduais, como o *Mangue-beat* pernambucano e o Axé baiano, e das músicas transnacionais, como o *rap* e o *funk*, ou daquelas de falsa popularidade, como o forró estilizado e o pagode romântico.

Neste contexto fragmentado, a MPB passa a ter uma segunda vida, designando agora uma parcela do mercado de consumo, uma prateleira entre as prateleiras das lojas de discos: aquela onde repousam os CDs de Chico Buarque, Djavan, Gal Costa e outros compositores e intérpretes surgidos para a fama nos anos 1960 e 1970 (SANDRONI, 2010, s/p.).

Para Ulhôa (1997), a junção de música “popular” e música “brasileira” em uma única expressão “música popular brasileira” – MPB – significa um rótulo dado pela indústria da música para se referir a um segmento do mercado, o qual reflete uma prática e uma concepção de “popular”, mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo e próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”. Para a autora, a partir daí outro termo foi utilizado – música brasileira popular (MBP) – para incluir músicas de produção de massa, como é o caso da música romântica¹⁸ e da música sertaneja.

¹⁸ Música Romântica surge da tradição luso-brasileira da modinha e incorpora elementos da valsa, da ária de ópera italiana, do bolero e da balada internacional e, a partir dos anos de 1960, agrega elementos da linguagem narrativa e mudanças de comportamento e postura social em relação às temáticas amorosas. Parece que deste estilo surge uma nova proposta de continuidade da Jovem Guarda e com o impacto da globalização se opõe à bossa nova, considerada uma música “de qualidade” (ULHÔA, 1997).

2.1.6 A bibliografia sobre a música brasileira

Durante o século XX, os estudos sobre a música brasileira concebiam suas histórias “de acordo com a ideologia prevalente numa época determinada que influísse na percepção da constituição de grupos sociais”. Considerava-se a produção música em “termos de origem ou herança étnica e cultural, da sua posição alegada dentro de uma determinada estratificação social, e/ou da sua localização geográfica (seguindo a distinção clássica de rural/ urbano)”. Os estudiosos tinham um ponto de vista “bastante eurocêntricos sobre as fronteiras e limites dessas músicas” (BEHÁGUE, 2006a, p. 59).

Até os anos de 1950, os historiadores de música¹⁹ empenharam-se para tratar da música folclórica, mas a partir 1956 a ênfase dos historiadores²⁰ recaiu quase que exclusivamente na chamada música erudita. Béhague (2006a, p. 60) ressalta que essas histórias fazem menções pouco precisas das influências indígenas e africanas, mas ressaltam a tradição neo-europeia desenvolvida no Brasil desde o período colonial. Além do mais, a música popular urbana, que começava a se estruturar em meados do século XIX, não é considerada nessas histórias por ser produto comercial “de valor limitado e de vida efêmera”.

Blomberg (2011), ao vislumbrar a literatura que descreve o cenário da música brasileira, argumenta que as histórias da música brasileira são poucas, uma vez que não há muita informação sobre seus autores, métodos ou escolas, mesmo que os livros que as narrem sejam referenciados e acessados pelo público leigo ou especializado. A perspectiva de seus estudos é historiográfica, ou seja, procura estabelecer as categorias das narrativas dos autores que escrevem sobre a música brasileira.

Nas publicações sobre as histórias da música brasileira, os escritores (*i*) preocupam-se com o papel social das formas e gêneros musicais “identificados na narrativa dos costumes brasileiros”, primeiramente, comparadas à música dos europeus e depois confrontadas quanto às suas origens – urbana ou rural; (*ii*) identificam as formas musicais: danças, cantigas, sentimentais, brejeiras, religiosas, satíricas, fúnebres e bailados; e (*iii*) intensificam da separação entre música erudita, popular e folclórica: “a popular (...) corresponderia à música urbana, seria posteriormente confrontada com (...) a música erudita, enquanto a folclórica seria definida ainda como música de origem rural” (BLOMBERG, 2011, p. 427).

¹⁹ Inclui os historiadores Guilherme de Melo e Renato Almeida mencionados no Quadro 6.

²⁰ Behágue (2015) refere-se a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Bruno Kiefer e Vasco Mariz. Além destes que se encontram no Quadro 2, o autor menciona o musicólogo José Maria Neves pelo conjunto de sua obra e provavelmente, mais especificamente, pelo livro *Música Brasileira Contemporânea* (de 1981).

Na visão de Blomberg (2011), houve pouco contato dos historiadores com a música no Brasil, todas as obras existentes sobre as histórias da música brasileira foram publicadas no século XX e possuem características comuns – são narrativas biográficas e lineares – e, ainda,

[...] enquanto os títulos propõem uma história da música brasileira ou no Brasil, de forma ampla, claramente seus conteúdos foram desenvolvidos de acordo com os recortes impostos ou, aos autores, por circunstâncias externas ou, pelos próprios autores (BLOMBERG, 2011, p. 424).

As publicações sobre as histórias da música brasileira possuem as seguintes particularidades, de acordo com Blomberg (2011):

- Relacionam a formação gradual da música brasileira com a formação do Estado Moderno, isto é, o início das histórias se dá a partir do período colonial (século XVIII) até a segunda metade do século XX;
- Destacam as formas e os gêneros musicais e os comparam aos europeus para depois confrontá-los com suas origens rural ou urbana;
- Identificam principalmente as seguintes formas musicais: danças – batuque, fandango, quadrilha, samba, maxixe, frevo, etc.; cantigas – de trabalho, de ninar, sentimentais como as modinhas e toadas, brejeiras como lundus e emboladas, religiosas, satíricas e fúnebres; além de bailados, congos, maracatus, bumba-meu-boi, entre outros;
- Conduzem suas narrativas a partir de duas formas de “evolucionismo”²¹: (i) a que concebe a evolução da música da mais simples à mais complexa (o objetivo da produção musical é a formação de uma unidade nacional a partir das várias identidades musicais); e (ii) a da história baseada na evolução dos gêneros musicais ou dos estilos (BLOMBERG, 2011, p. 436).

Os escritos sobre as histórias da música no Brasil levantados por Blomberg (2011) estão listados no Quadro 2.

²¹ Toma-se como justificativa o conceito de historiografia que “se refere à avaliação ou crítica de obras históricas enquanto documentos, como testemunhos de dimensões específicas de cada autor com relação à eleição de seus tópicos métodos e contextos” (BLOMBERG, 2011, p. 428).

Quadro 2: Escritos sobre as histórias da música brasileira

Autor / Título / Ano da publicação
Capistrano de Abreu (1853-1927) / Capítulos de História Colonial (Brasileira) / 1907 Observações: Historiador.
Guilherme de Melo (1867-1932) / A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República / 1908. Observações: estudos baseados nas informações coletadas em documentos do Instituto Geográfico da Bahia e no Real Gabinete Português de leitura. Preocupação com o documento, com a análise objetiva e com o trabalho de arquivo.
Renato Almeida (1895-1981) / A história da Música Brasileira / 1926 (reedição em 1942). Observações: resumo das impressões e dos dados históricos de fontes populares que o levaram a concluir a afirmação de uma música brasileira – não é folclórica, mas histórica. O material utilizado foi fornecido por “pessoas de reconhecida autoridade” e compilado de uma vasta bibliografia citada no início no livro. Dedicase à pesquisa do popular e do folclórico e à “afirmação de uma música brasileira haurida das fontes populares e que veio lentamente se formando com o tempo” (<i>ibidem</i> , p. 435).
Vicenzo Cernicchiaro (1858-1928) / Storia della musica nel Brasile / 1926. Observações: aborda as variadas formas de atividades musicais – nomeações de compositores e músicos com suas biografias, o ensino musical, as instituições como orquestras e associações musicais e o movimento operístico – faz menção à historiografia teatral também.
Mário de Andrade (1893-1945) / Ensaio sobre a Música Brasileira / 1928.
Mário de Andrade (1893-1945) / Compêndio de História da Música Brasileira / 1929.
Mário de Andrade (1893-1945) / Pequena História da Música (reedição do Compêndio) / 1942 Observações: refere-se à história da música geral, com apenas dois capítulos dedicados à música brasileira divididos em música erudita e popular.
Maria Luiza de Queiroz Santos / Origem e evolução da Música em Portugal – sua influência no Brasil / 1943. Observações: traz exemplos musicais, ilustrações de instrumentos e um índice alfabético biográfico.
Francisco A. Varnhagem / Florilégio da poesia brasileira / 1850. Observações: tratou da relação entre a música e a poesia. Familiarizado com a música – seu pai compôs pequenas obras (publicadas por Mário de Andrade em seu volume de Modinhas Imperiais).
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) / 150 anos da música no Brasil / 1956. Observações: busca das origens – obras do passado que pudessem criar um elo até as obras atuais (linhagem de antecedentes). Organização das obras com respectivos compositores na tentativa de criar uma relação de causa e efeito entre elas.
Bruno Kiefer (1923-1987) / História da Música Brasileira / 1977. Observações: história dos primórdios ao século XX – ordem cronológica de capítulos e de personagens.
Marcos A. Marcondes / Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular / 1977.
Vasco Mariz (1921-) / História da Música no Brasil / 1981 (8ª ed. – 2012). Observações: ordenação de gerações de compositores e das produções musicais em “fases de evolução” deste músico. Paralelamente às biográficas, a organização cronológica dos capítulos é feita pelos períodos políticos (colônia, império até chegar à república) combinando-os com estilos (romantismo, nacionalismo, entreato do-decaféonico e pós-nacionalismo).

Fonte: adaptado de Blomberg (2011).

No que diz respeito à organização da música brasileira por seus estilos, Blomberg (2011) afirma que

[...] o uso “evolucionista” dos estilos propostos nestas obras, da segunda metade do século XX, não demonstrou preocupação com conteúdos teóricos. Assim, sem explicações substanciadas sobre escolas de composição ou teóricas; as histórias da música não contaram com material de pesquisa embasado pela filologia, que gerasse também edições críticas, e que abrisse caminho a uma maior interface com a arquivologia e a biblioteconomia. No exterior, a interface com a filologia e estudos de arquivo geraram as grandes antologias musicais, enciclopédias e dicionários do século XX. Como o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The Norton Anthology of Western Music*, em língua inglesa, a *MMG (Musik in Geschichte und Gegenwart)* em alemão, e no final do século, em forma digital e em interface com a Teoria da Informação acervos e datas bases como o *RISM (Répertoire International des Sources Musicales)* e o *RILM (Répertoire International de Littérature Musicale)* (BLOMBERG, 2011, p. 436).

A literatura que diz respeito à música popular brasileira refere-se às práticas de entretenimento transmitidas pela mídia transnacional e volta-se para o uso de uma audiência heterogênea (ULHÔA, 2015). Para ela, os meios de transmissão (oral, escrita, auditiva ou virtual), a perspectiva comunicacional (produção ou recepção) e os tópicos de pesquisa (usos e funções, significado, técnica, linguagem ou história) inerentes à música popular a serem pesquisados é o que determina a metodologia relevante para a sua análise.

O estabelecimento do estudo sistemático da música popular brasileira nas universidades é recente e a literatura sobre este tema deixou de se preocupar com as origens. Além disso, as atitudes de pensamento relacionadas à identidade musical brasileira e o papel atribuído para os africanos, ameríndios e portugueses neste cenário mudou com o passar dos anos.

Nas histórias da música popular brasileira, escritas nas primeiras décadas do século XX pelos autores de uma geração de folcloristas e até mesmo nos textos publicados no final da década de 1980, há uma tendência de considerar a música como autônoma em relação ao contexto social. Nesse sentido, a literatura proveniente do campo da música (escrita por musicólogos e folcloristas) apresenta (até o final dos anos de 1980) uma grande preocupação com estilos musicais e menos com significados da produção cultural de seus agentes (ULHÔA, 2015).

A descendência africana é o principal ponto de confronto na literatura sobre a música popular brasileira. As reflexões sobre a raça foram inevitáveis no final do século XIX, em razão da crise no regime escravocrata. Houve a necessidade de se estabelecer uma política de imigração para a substituição da mão-de-obra e grande parte da população negra, parda (marrom ou mestiça). Apenas nas primeiras décadas do século XX, o conceito de cultura começou a unir narrativas sobre identidade da música brasileira, como uma apreciação da miscigenação.

Ulhôa (2015) faz um levantamento das pesquisas brasileiras que tratam da música popular no Brasil. Essa pesquisa abrange uma consulta na base de dados de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), e considera o período de 1987 a 2011. Dentre as teses de doutorado (155), as seguintes áreas de conhecimento são mais representadas: linguagem / linguística / literatura (23%), história (22%), música (12%) e sociologia (11%). No Quadro 3 são listadas as temáticas tratadas nas teses de doutorado elaboradas em programas brasileiros de pós-graduação, evidenciando a ênfase de temas dessas pesquisas encontradas.

Quadro 3: Temáticas das teses sobre música brasileira "popular"

Temas	Ênfases
Estudo das letras das canções populares (linguagem/ linguística/ literatura)	<ul style="list-style-type: none"> – Complexidade das letras/músicas/<i>performances</i>: teorias analíticas (Simon Frith, Luiz Tatit, Philip Tagg, Gabrielsson e Lindström e Paul Friedlander); – Tensão entre melodia e letra (incluindo o arranjo): teoria da semiótica (Luiz Tatit – músico e linguista); – Dialogismo.
Estudo da indústria cultural (sociologia/ ciências sociais)	<ul style="list-style-type: none"> – José Roberto Zan (de 1997): uma cronologia da história da música popular no Brasil em relação à indústria cultural desde o início do século XX até o final da década de 1960; – Último quarto do século XX: a característica da cultura latino-americana é heterogênea e multitemporal, ou seja, o cultural e o popular podem ser sintetizados na cultura de massa; – Modernidade: (i) desterritorialização dos processos simbólicos anteriormente restritos aos círculos refinados ou artesanais; (ii) acelera a agregação de símbolos e motivos da indústria cultural para a cultura local tradicional.
Estudos folcloristas	<ul style="list-style-type: none"> – “Origens” – mestiçagem; – Primeiras décadas do séc. XX: rejeição das ideias de inferioridade <i>versus</i> superioridade presente na produção sobre a música popular entre 1890 e 1920; – Até final de 1980: há uma tendência de considerar a música como autônoma em relação ao contexto social.
Estudos históricos	<ul style="list-style-type: none"> – Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes; – Tendências no tratamento da música popular na área da história: Napolitano (1999) investigando a MPB como objeto, e Moraes (1998) tomando a música popular como fonte histórica para reconstruir a história da cidade de São Paulo nos anos 1930; – Muitas citações de seus trabalhos por outras pesquisas.
Estudos na Música	<ul style="list-style-type: none"> – Gêneros musicais: samba, choro, frevo, metal, tecnobrega; – Usam tanto a etnografia como a análise de gravações para lidar com questões de significado e o ensino-aprendizagem nas questões relacionada à inclusão do gênero nas escolas; – Estudos de arranjos: procedimentos composicionais, o estudo da <i>performance</i> musical e da pedagogia do instrumento; – Híbridação musical; – Educação musical: MP na educação regular e profissional.
Estudos na Comunicação	<ul style="list-style-type: none"> – Estudos culturais: investigações sobre consumo e publicidade abriram caminho para o estudo das relações raciais e do pós-colonialismo.

Fonte: adaptado de Ulhôa (2015).

Nos estudos que abordam os arranjos na música popular, investigam-se procedimentos composicionais com os gestos do intérprete no instrumento musical, visando aos procedimentos composicionais, ao estudo da *performance* musical e da pedagogia do instrumento. Outras pesquisas tratam da hibridação musical e do uso da música popular brasileira na Educação Musical. O samba ainda é o campeão em escolhas temáticas, seguido pela MPB, tropicalismo, bossa nova e choro. Entre os artistas estudados, Caetano Veloso gerou o maior interesse, seguido por Chico Buarque de Holanda.

Embora não haja uma área de estudo da música popular no Brasil, Ulhôa (2015) afirma que é possível dizer que há uma tendência de situar as pesquisas nas humanidades com uma ligeira inclinação para os estudos culturais, pois a maioria dos estudos trata das relações entre música e identidade, ideologia ou classe social.

2.1.7 O gênero na música brasileira

Embora toda a complexidade que envolve o conceito de gênero e o seu emprego principalmente na música popular, é indispensável negá-lo ou excluí-lo quando se trata da organização da informação musical. A “Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica” de Marco Antônio Marcondes (2000) ou o “Dicionário Houaiss ilustrado de música popular brasileira” de Ricardo Cravo Albin (2006), elegidos como obras de referência Hartness (2014) podem ser utilizados como o ponto de partida para a pesquisa sobre os gêneros da música brasileira. No entanto, devem ser complementados por outras literaturas que se detêm (i) no estudo mais específico de um gênero musical ou de um estilo como canção ou música instrumental; (iii) na trajetória individual de artistas e das influências que assimilaram de seus contextos locais e culturais.

Para Ulhôa (1997, p. 82), forma, gênero e estilo são utilizados aparentemente como sinônimos: “por mais que os estilos, formas e gêneros possam carregar uma carga de prestígio, sua utilização no cotidiano vai além de estratégias de legitimação adotada pelos grupos hegemônicos. Uma dessas estratégias é a marginalização do que é diferente ou mesmo do que mundos artísticos diversos têm em comum, pela desqualificação estética: músicas melodramáticas são “brega”, músicas de grupos emergentes são “popularescas”, músicas consumidas por um público heterogêneo são “comerciais”. Gênero musical é uma categoria histórica e muda ao longo do tempo.

De uma perspectiva da música italiana, o musicólogo Franco Fabbri define gênero musical como um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas, em que a noção de conjunto significa considerar subgêneros, ou seja, um evento musical²³ pode estar situado na interseção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertencer a cada um deles ao mesmo tempo. Para o pesquisador, gênero é qualquer conjunto de gêneros e, portanto, inclui todos os sistemas musicais e toda a música étnica, ou seja, uma união de todos os tipos de músicas produzidas e consumidas no planeta. E, ainda, um gênero semelhante implicaria que uma determinada comunidade concorda sobre um certo conjunto de regras relativas ao curso de eventos musicais (reais ou possíveis). Em suma, a definição de gênero para Fabbri (1982) remete a um conjunto de comportamentos e regras sociais (formais e técnicas); incluindo as normas que regem os estilos musicais específicos. Gênero funciona como a categoria de “conjunto” na matemática.

No contexto da indústria musical, a percepção cognitiva dos gêneros musicais pelos usuários está relacionada à criação, interpretação e divulgação de informações da indústria musical. Estes aspectos conectam-se aos grupos sociais que propagam seu valor e reproduzem sua lógica. Quer dizer que, em um sistema de classificação de artistas, a tendência é a de refletir a estrutura de produção e distribuição de bens simbólicos, bem como a organização social dos gostos culturais (SANTINI, 2011). Em relação à música brasileira, os gêneros são entendidos a partir dos grupos que os cultivam, bem como dos artistas que os produzem e interpretam. Os significados são construídos socialmente a partir desta relação do público e seus artistas.

Se os gêneros representam princípios de organização socialmente estabelecidos que permeiam relevantes obras musicais no campo da música popular por meio do seu conteúdo temático, eles também respondem a uma demanda criada por informações culturais e de afiliação coletiva. Portanto, a percepção dos grupos que trabalham com gêneros musicais é seguida pelo reforço de fronteiras entre grupos e gostos. Isso significa que à medida que os gêneros musicais se tornam híbridos por meio da suavização de seus limites, eles não são mais capazes de suportar uma forte definição de categoria de música, e é provável que o mesmo fenômeno possa ser percebido no contexto social (SANTINI, 2011).

Na esfera da organização informação musical, é possível dizer que o hibridismo dos gêneros musicais prejudica o tratamento dessa informação, pois dificulta a classificação ou a elaboração de vocabulários controlados que realmente condizem com a realidade de seus

²³ Evento musical, a partir da definição do semiologista italiano Gino Stefani, é qualquer tipo de atividade que envolve som.

usuários. A hibridação faz com que as delimitações do que é ou não é classificado como um determinado gênero se confunda de um grupo de usuários para outro e os critérios técnicos que são utilizados na formulação dos seus conceitos não sejam suficientes além dos fatores mercadológicos ligados à indústria musical que geram outros rótulos, como é o caso da MPB. Soma-se ainda o fator temporal, ou seja, a percepção dos gêneros pode mudar com o tempo. Isso quer dizer que pode existir uma atualização constante dos significados dos gêneros dependendo da época, de quem produz, da indústria cultural e dos grupos que os assimilam.

A respeito do hibridismo, Souza (2008) apresenta um histórico explicando essas hibridações que acontecem com o samba de roda desde 1917, o samba como gênero, o samba no rádio, o samba-exaltação, o samba-enredo, o samba-choro, o samba de breque, o samba-canção, o samba *jazz* e suas transformações até o samba-*reggae* e o pagode da *axé music*.

2.2 CONCEITOS DE INFORMAÇÃO MUSICAL

A discussão da relação entre música e informação remonta da década de 1950. O *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 14, n. 4, 1959) dedicou uma seção especial que discutiu certas características da música – sua estrutura e harmonia – do ponto de vista da teoria da informação²⁴ no qual foram publicados dois artigos. O primeiro discute, a partir da análise das 41 sinfonias de Mozart, a hipótese de um computador elaborar a 42ª por meio da escolha aleatória de amostras levantadas a partir das regras contidas nas sinfonias anteriores do compositor (ATTNEAVE, 1959). O segundo artigo explica algumas das características expressivas de sequências musicais e acordes, utilizando as ferramentas da teoria da informação a partir dos conceitos de previsibilidade do sistema tonal e do fenômeno da antecipação (isto é, o ouvinte espera ouvir novamente o que já foi ouvido) nas composições musicais. Para os autores, a partir de algumas aplicações da análise de informações para os problemas teóricos de música, o desenvolvimento de uma técnica descrita que permita considerar o ritmo e o aspecto tonal da música ao mesmo tempo pode mapear todas as características afetivas de uma composição musical que serão baseadas em uma propriedade comum a todos, a informação (KRAEHN-BUEHL; COONS, 1959).

O primeiro autor a tratar a música como informação no *Annual Review of Information Science and Technology* (ARIST) foi Alexander McLane. Ele discute a música no âmbito da recuperação da informação e traz considerações acerca dos problemas dos métodos convencionais para a recuperação de um texto completo ou para a representação de documentos textuais por concentrarem-se em um “ambiente de palavras”. Para McLane (1996), os desenvolvimentos para a representação de música, em suas formas notacional ou acústica, em bases de dados informatizadas, sugerem a necessidade de uma filosofia de recuperação da informação voltada para uma busca não textual e a expansão para um sistema que possa abranger todo o conjunto de informações encontradas em documentos multimídia. Sua discussão recai nos problemas que envolvem a representação e a recuperação das informações contidas nos documentos musicais e examina os aspectos básicos e significativos da música – sua notação e seus sons.

Os aspectos básicos da música para McLane (1996) são o texto, o registro escrito da música, e o áudio, resultado sonoro de uma *performance* musical. Como texto, a música: (i) enquanto arte temporal enfrenta o problema de deixar de existir quando a sua *performance* é

²⁴ Trata das propriedades dos padrões os quais para o objetivo/propósito de transmitir são cortados em sequências de unidades discretas (ARNHEIM, 1959). Este conceito foi retirado do mesmo volume e número do periódico que publicou os demais artigos que discutem a música sob a teoria da informação.

concluída, tornando-se necessário providenciar instruções para suas futuras recriações que, na sociedade letrada, tem historicamente tomado a forma de registros escritos; e (ii) envolve os sons, tornando-se mais complexa, os quais se tornam difíceis de descrever em linguagem humana ordinária. As partes separadas da música requerem grande sincronização, o que faz surgir a necessidade de uma linguagem artificial para formalizá-la e simbolizá-la para a transmissão das características dos sons com suas relações no tempo.

A notação musical, mais conhecida na literatura internacional como *Common Practice Music Notation* (CMN), representa a música (enquanto texto), partindo de um sistema de símbolos da música ocidental de mais de 400 anos, cujas características descritas por McLane (1996) são:

- (i) Padronizada para os músicos.
- (ii) Serve para o compositor instruir e orientar a execução da sua obra musical.
- (iii) Concebida para servir de registro ou para prescrever/descrever as ações tomadas pelos músicos a fim de produzir sons.
- (iv) Não foi criada para ser um relato completo de tudo que foi ouvido em uma *performance* musical.
- (v) Sua principal limitação é a ausência de qualquer notação para as qualidades dos sons (o timbre) ou de instruções verbais colocadas diretamente na partitura²⁵.
- (vi) Possui algumas exceções para alguns instrumentos musicais que têm notações próprias (tablaturas) que proveem uma exibição visual única para seu método de produzir notas e não fazem sentido para outros instrumentos.
- (vii) Sua elaboração algumas vezes não é feita por compositores para fins de execução musical, mas por transcritores como um meio de preservar a música que foi executada;
- (viii) Tem características que a tornam tanto um documento gráfico como um texto, pois possui características icônicas que também são simbólicas²⁶;
- (ix) Dificilmente descreve a categoria de qualidades sonoras incorporadas na *performance* as quais não exigem qualquer especificação, porque fazem parte das características inerentes

²⁵ Essas instruções podem ser gerais, como a atribuição de uma "voz" para um determinado instrumento, ou específica, como uma instrução para curvar um violino mais perto da ponte ou do braço (MCLANE, 1996).

²⁶ Isto é, muitos de seus elementos são imagens análogas a uma representação sonora da peça, mas podem ter significados simbólicos que necessitem de tradução. McLane (1996) define notação icônica como aquela que faz a distinção entre as várias localizações dos sons em diferentes alturas, as durações e os níveis de intensidade que por vezes não são encontrados para detalhar as qualidades efetivas dos próprios sons. A notação de intensidade na música, por exemplo, é uma espécie híbrida de símbolos "f" e "p", mas suas extensões – "FF", "FFF", "PP" e "PPP" que significam progressivamente mais *forte* ou mais *piano* – não possuem nenhum significado lexical, ou seja, as letras se tornam mais icônicas do que simbólicas.

dos instrumentos musicais²⁷.

Por causa desta dupla natureza representacional da informação musical – textual e sonora –, o conceito de preservação musical, desde o final do século XIX, adquiriu outras dimensões advindas das tecnologias da gravação do som. Para McLane (1996), essa preservação da música inclui a armazenagem da partitura e/ou da *performance* gravada além da possibilidade da produção eletrônica da música, que pode ter seu áudio gravado ou registrado sem a necessidade da partitura ou da *performance*.

Para McLane (1996), a informação bibliográfica em si só não é suficiente para identificar uma obra musical. As análises das obras musicais²⁸ feitas por musicólogos, teóricos, linguistas, cientistas cognitivistas e outros pesquisadores apontam necessidades diversas para a automatização da recuperação de informação de música. Essas análises mais convencionais relacionadas à estrutura e ao estilo musicais ou as mais recentes – que exploram a gramática musical e a inteligência artificial, envolvendo a percepção musical – podem abranger as necessidades de extração de padrões melódicos, harmônicos e rítmicos; a classificação de diferentes tipos de contornos melódicos; ou, ainda, a coleta de dados estatísticos relacionados ao registro tímbrico, textura ou a densidade rítmica, por exemplo.

Com base nessas necessidades, McLane (1996) considerou três visões separadas de uma obra musical com o propósito de representá-la. Qualquer representação da música consistirá em uma ou mais dessas visões, dependendo de quanto do documento original é necessário para recuperar a informação utilizada na análise. Essas visões da obra musical são apresentadas no Quadro 4.

²⁷ Essa categoria inclui, por exemplo, a prática de tocar vibrato em instrumentos de corda, as sutis diferenças de timbre entre dedilhados diferentes para a mesma afinação de instrumentos de sopro e a tendência natural de instrumentos de sopro na variação do brilho dependendo da intensidade em que as notas são reproduzidas (MCLANE, 1996).

²⁸ A análise musical envolve outras relações não contíguas em uma obra musical, muitas delas embutidas em elementos “do lado de fora” que constituem as intenções do compositor (MCLANE, 1996).

Quadro 4: Características das visões da obra musical

Subjetiva	Objetiva	Interpretativa
Visão por meio da notação que é baseada na ideia de alguém sobre uma obra.	Visão por meio do registro audível de uma peça.	Visão por meio da análise musical que representa um trabalho musical (junção das duas visões – subjetiva e objetiva) – abordagem descritiva que identifica os elementos de uma obra com sua estrutura e significado.
Sempre dependente do contexto.	Relativamente livre do contexto.	Independência em relação ao documento que aborda.
Produz representação linear da obra musical.	Produz representação linear da obra musical.	Produz representações extraídas de elementos não contínuos da obra.
Perde a estrutura acústica mais completa.	Perde a intenção do compositor a respeito da gramática estrutural das alturas ²⁹ e da organização rítmica.	Perde a relação estreita com os elementos do trabalho original, isto é, classifica os trabalhos musicais por sua estrutura organizacional.
Permite uma simples identificação da obra quando a informação bibliográfica não é suficiente e a consulta por pequenos subconjuntos de elementos presentes na partitura.	Permite a exploração das características timbrísticas de um trabalho musical e uma identificação mais exata das instruções para a <i>performance</i> relacionadas à qualidade dos sons.	Permite classificar a obra musical de acordo com sua organização estrutural.
Exige um conhecimento básico de leitura musical do usuário.	Não exige uma especialização do usuário.	Requer grande <i>expertise</i> do usuário.

Fonte: adaptado de McLane (1996).

A dependência ou liberdade do contexto justifica-se pela dificuldade de reverter com exatidão a notação em forma audível sem a referência de uma gravação original de uma obra musical que foi concebida inicialmente para a *performance*. A CMN existe no contexto de uma tradição que permitiu simbolizar a *performance* para representar um conjunto maior de ações necessárias para a execução da obra por músicos, mas não serve para a transcrição de músicas fora da tradição da música ocidental. Este problema, juntamente com a ausência de especificações do timbre, exige uma representação objetiva mais completa da obra musical.

Uma característica importante da visão interpretativa é a sua independência formal em relação ao documento que aponta. A representação, neste caso, não necessita de ter uma relação análoga com os elementos do original. Um aspecto da CMN, já que é intrinsecamente interpretativa, é o potencial que carrega para a identificação de estruturas musicais significativas em qualquer uma das direções: horizontal ou vertical³⁰. Embora grande parte da música anotada que os músicos leem seja na forma de partes constituídas em vozes individuais, o todo utilizado

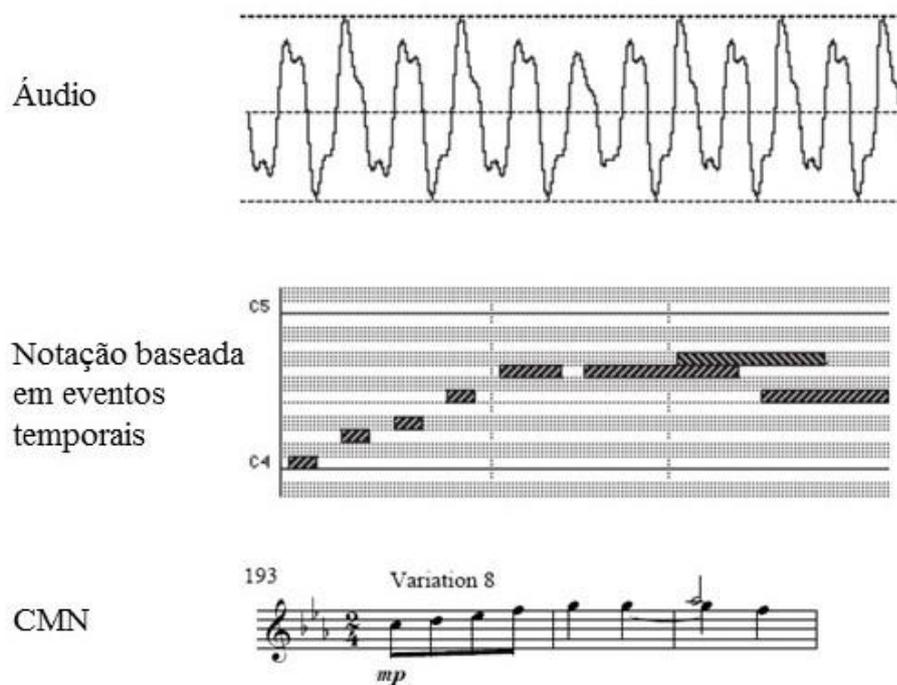
²⁹ Tradução do termo *pitch* por compreender que “altura” é a palavra utilizada nos livros de teoria musical em língua brasileira com o mesmo significado.

³⁰ Um exemplo de análise do final do século XIX e início do século XX é a de Henrich Shenker, cuja grande parte da música europeia ocidental foi examinada por uma visão dos níveis de primeiro e segundo planos dos movimentos harmônicos e melódicos, reduzindo a obra em um pequeno número de fórmulas aplicáveis (MCLANE, 1996).

na CMN é mais bem exemplificado em uma partitura que exhibe todas as vozes simultaneamente.

Para Byrd e Crawford (2002), a recuperação da informação musical é multidisciplinar, envolve muitos elementos substanciais da Música e da Ciência da Informação. Além disso, propõem três representações básicas da música: o áudio e a notação musical que estão nos extremos estruturais mínimo e máximo, respectivamente, e o registro baseado em eventos temporais. O áudio possui a capacidade de expressar a mensagem contida num objeto musical e consegue traduzir fielmente quase todo tipo de música compreensível à mente humana, mas seu esquema de representação tem total ausência de estrutura, já que as informações armazenadas são ondas senoidais e harmônicos que compõem a música.

Figura 1: Representações básicas da música



Fonte: Byrd; Crawford (2002, p. 6).

A Figura 1 apresenta a três representações básicas da informação musical. O áudio possui a capacidade de expressar a mensagem contida num objeto musical, e consegue traduzir fielmente quase todo tipo de música compreensível à mente humana; e a total ausência de estrutura enquanto esquema de representação, já que as informações armazenadas são ondas senoidais e harmônicos que compõem a música. A notação baseada em eventos temporais são

instruções compreensíveis por sintetizadores³¹ para produção artificial de sons relativos ao objeto musical e, por serem instruções relacionadas à produção sonora, possuem expressividade e estrutura (a expressividade aqui é considerada menor do que no caso do áudio e sua estrutura não consegue representar todas as facetas da música, tais como o aspecto gráfico (partitura) e nem mesmo alguns aspectos lógicos). A notação convencional é complexa e com uma generalidade estrutural bastante significativa. Apesar de não ser capaz de expressar fielmente qualquer tipo de música, por exemplo, as músicas eletrônicas, essa representação que prioriza a legibilidade, possui uma sintaxe que visa economizar espaço para descrever as músicas e permite a reprodução de textos musicais por qualquer pessoa que seja capaz de compreender esse tipo de notação (CRUZ, 2008). No Quadro 5 há uma síntese das características dessas três representações.

Quadro 5: Características das representações básicas da música

Representações	Áudio	Notação baseada em eventos temporais	Notação convencional
Exemplos comuns	CD, arquivo MP3	Arquivo MIDI padrão	Partitura musical
Unidade	Amostra	Evento	Notas, claves, letras entre outros aspectos representados na partitura
Estrutura explícita	Nenhuma	Pouca (informação parcial das vozes ³²)	Muita (informação completa das vozes)

Fonte: Byrd e Crawford 2002, p. 5).

A notação baseada em eventos temporais são instruções compreensíveis por sintetizadores para produção artificial de sons relativos ao objeto musical e, por serem instruções relacionadas à produção sonora, possuem expressividade e estrutura (a expressividade aqui é considerada menor do que no caso do áudio e sua estrutura não consegue representar todas as facetas da música, tais como o aspecto gráfico (partitura) e até mesmo alguns aspectos lógicos).

A notação convencional é complexa e com uma generalidade estrutural bastante significativa. Apesar de não ser capaz de expressar fielmente qualquer tipo de música – por exemplo, as músicas eletrônicas –, essa representação que prioriza a legibilidade possui uma sintaxe que

³¹ Sintetizadores são equipamentos capazes de converter outras modalidades de energia em energia sonora, por um processo conhecido como síntese sonora. Os mais modernos são digitais e geralmente são contidos em placas de som de computadores pessoais (CRUZ, 2008).

³² Vozes são entendidas neste contexto como as partes dos instrumentos musicais e/ou vozes compondo uma grade completa de orquestra ou conjuntos de câmara ou de música popular. Na representação MIDI, a sobreposição dos eventos pressupõe a música polifônica, isto é, mais de um instrumento e/ou voz tocando simultaneamente.

visa economizar espaço para descrever as músicas e permite a reprodução de textos musicais por qualquer pessoa que seja capaz de compreender esse tipo de notação (CRUZ, 2008).

Byrd e Crawford (2002) fundamentam as suas discussões a respeito dos problemas para a representação da informação musical, com o foco na recuperação, a partir dos estudos cognitivos com ênfase na percepção musical. Para eles, a premissa básica de que a busca por músicas, via elementos estruturais como a altura (incluindo o contorno melódico), seja, por si só, satisfatória para todas as finalidades e todos os usuários. Esta hipótese talvez possa ser verdadeira para a música monofônica (única linha melódica, por exemplo, o cantochão), mas torna-se inadequada para a polifônica (mais de uma linha melódica, como é caso do contraponto, praticado principalmente na música do período Barroco, mas também pode ser melodia com acompanhamento).

2.2.1 Facetas da informação musical

Na busca por definir o domínio da recuperação da informação musical, a música é concebida por Downie (2003) como tendo sete facetas³⁵. Cada uma dessas facetas desempenha uma variedade de papéis para a recuperação e armazenagem da música e uma não exclui a outra. A escolha para a representação dessa informação, seja baseada em símbolos, em áudio ou em ambos, é determinada pelos requisitos de interface de um sistema, pelos recursos de largura de banda (*bandwidth*) e computacionais, pela armazenagem e pela recuperação. As sete facetas são as seguintes:

- (i) **Altura (*pitch*):** é a qualidade percebida de um som em função de sua frequência fundamental em um número de oscilações por segundo – o quão agudo ou grave é o som. Sua representação gráfica é a posição das notas musicais no sentido vertical em uma partitura;
- (ii) **Temporal:** é a informação relativa à duração dos eventos musicais e inclui a indicação de tempo, métrica, duração da altura, duração harmônica e acentos. Todos estes elementos formam o componente rítmico da música e as pausas são consideradas indicadores de duração dos eventos musicais e não estão contidas na informação sobre a altura das notas musicais;
- (iii) **Harmônica:** é quando duas ou mais alturas soam ao mesmo tempo, uma simultaneidade ou harmonia que caracteriza a música polifônica. O contrário de polifonia é chamado monofonia, isto é, somente uma altura soa no tempo. É representada pelas alturas que se

³⁵ Segundo autor a tratar sobre música e informação, publicado no ARIST, 2003, capítulo 7, intitulado “*Music Information Retrieval*”.

alinham verticalmente em uma partitura e a interação entre as facetas altura e temporal para criar polifonia. É o produto central da música europeia ocidental;

- (iv) **Timbre:** compreende todos os aspectos da “cor” do som. Distingue-se pelo ouvir os instrumentos musicais e inclui as informações de orquestração, ou seja, a designação de instrumentos específicos para executar toda ou parte de uma obra musical;
- (v) **Editorial:** são instruções para a *performance* musical e inclui dedilhados, ornamentação, instruções dinâmicas, articulações, *staccati*, inclinação do arco e outros. A dificuldade relacionada a essa informação é a sua tipologia de representação, que pode ser por meio de ícones, texto ou ambos. Inclui o baixo contínuo e as cadências que originalmente eram destinadas por muitos compositores para ser improvisadas, mas atualmente são realizadas pelo editor;
- (vi) **Textual:** são as letras de canções, árias, corais, hinos, sinfonias e outros, além dos libretos, que são textos de óperas;
- (vii) **Bibliográfica:** pode ser o título de um trabalho, a identificação do compositor, do arranjador, do editor, do autor da letra (ou da melodia), da editora, da edição, do número de catálogo, da data de publicação, da discografia, do *performer*, entre outros.

Para Downie (2003), as implicações do estudo das facetas da informação musical necessárias para o desenvolvimento de sistemas MIR (*Music Information Retrieval*) são sociais, além de comerciais. O surgimento desses sistemas criaria um significativo valor para os enormes conjuntos de música atualmente subutilizados e armazenados em bibliotecas do mundo e faria todo o *corpus* de música acessível.

Para Downie (2003), a eficácia dos sistemas que recuperam a informação musical depende de como esses sistemas resolvem os desafios da representação e que envolvem as questões multiculturais, multirrepresentacionais, multiexperienciais e multidisciplinares da informação musical, descritos no Quadro 6.

Quadro 6: Desafios para a representação da informação musical

Desafios	Característica/ Descrição	Sistemas de Recuperação de Informação Musical
Multiculturais	Surgem a partir da transcendência das fronteiras temporal e cultural da música – cada época histórica, cultural e subcultural criou a sua própria maneira de se expressar musicalmente, gerando uma variedade de expressões.	Não consideram apenas a recuperação da música “clássica” e popular ocidental mesmo com (i) a indisponibilidade e falta da padronização para a codificação simbólica e de áudio de muitos estilos de música; (ii) o custo e demora para aquisição, registro, transcrição e codificação de músicas, por exemplo, as tribais africanas; (iii) a familiarização dos desenvolvedores com esse repertório e (iv) a maximização de usuários transculturais.

Multiexperienciais	A percepção, a apreciação e a experiência musical variam não só entre as inúmeras mentes que a assimilam, mas também podem variar dentro de cada mente, de acordo com o humor do indivíduo, a situação e as mudanças das circunstâncias ao seu redor.	Devem levar em conta as diferentes funções para as quais a música é experimentada: - como objeto de estudo (<i>performance</i> ou audição); - como segundo plano durante o estudo ou o trabalho doméstico. Além disso, considerarem as experiências provocadas/evocadas pela audição da música: prazerosas, perpetuação de tradições familiares, relação com expressões religiosas, sublimação ou êxtase, atuação como um tipo de droga em que os usuários buscam alterações físicas e emocionais reais, etc.
Multirepresentacionais	Abrange as diferentes representações da música – com exceção da faceta bibliográfica, as outras podem ser representadas como símbolos, como áudio ou como ambos.	Considerarem a inclusão do áudio em seus sistemas mesmo com o alto consumo de recursos computacionais, em razão da grande maioria das pessoas compreenderem o fenômeno musical como auditivo. Em geral, as decisões dos <i>designers</i> são baseadas nas possibilidades de criar coleções a partir de dados coletados na <i>web</i> com o uso mecanismos de busca em formatos variados (MIDI, CD ou MP3) e de impedimentos via propriedade intelectual (isto é, não disponibilização do áudio de partituras de domínio público).
Multidisciplinares	Gerados por causa da convivência com uma heterogeneidade de visões de mundo de cada disciplina envolvida com o tema, com variações entre o conjunto de metas definidas, práticas aceitas, questões de pesquisa válidas e paradigmas de avaliação.	Vencer as dificuldades que envolvem: - a familiaridade entre os membros dos vários domínios do conhecimento com as técnicas tradicionais de avaliação de recuperação da informação e de suas métricas associadas; - as coleções padronizadas de testes multirepresentacionais que incluem propriedade intelectual, conjuntos padronizados de consultas e julgamentos de relevância; - chegar a uma linguagem e às bases de conhecimento comuns presentes nas comunicações de um ambiente multidisciplinar.

Fonte: adaptado de Downie (2003).

2.2.2 Perspectiva semiótica da informação musical

Semiótica, em sentido amplo, é a teoria de como a comunicação acontece. Para isso, são necessários “signos” agrupados em “textos” (que incluem as partituras musicais) entendidos por significados “códigos”. No campo da música, os mais recentes estudos abordam a natureza do significado da música – do que um signo musical é constituído e qual tipo de objeto ou ideia esse signo se refere para ter significado – e a comparação de obras musicais com outras formas de expressão humanas (SAMUELS, 2017).

Dois relevantes contribuidores em relação ao desenvolvimento da teoria semiótica foram Saussure e Pierce. Ferdinand de Saussure (1857-1913) usou o termo “semiologia” e instigou uma abordagem sistemática ao estudo da linguagem, com base na observação dos contrastes binários como constitutivo do “significado” das unidades em qualquer nível de generalidade.

A unidade significativa, ou *signifier*, não tem nenhuma relação intrínseca com o objeto ou a ideia que forma o seu conteúdo, o “significado”. O termo “semiótica” é utilizado, mais frequentemente, com base nas pesquisas de Charles S. Peirce (1839-1914), que desenvolveu o seu pensamento sobre os sinais como parte de um projeto mais amplo no estudo da lógica e da epistemologia. Para ele, os sinais não são limitados aos elementos de uma linguagem, mas podem incluir qualquer coisa que seja de alguém para alguém. Esses sinais possuem uma estrutura de três partes: o signo, o objeto e o interpretante. O sinal é algo com capacidade para representar e o objeto é a ideia transmitida por esse sinal, que pode ou não ser alguma coisa concreta. O interpretante é aquele para o qual o sinal e o objeto se conectam (CUMMING, 2001).

Embora Saussure e Peirce tenham sido influentes, Cumming (2001) considera que assumir suas contribuições como uma “metodologia” para o estudo dos sinais possa não ser tão apropriado. Em vez de denotar uma disciplina unificada, o termo “semiótica” abrange uma coleção diversificada de projetos relacionados de alguma maneira com a “semiose”. Este último termo refere-se à atividade dos sinais e pode ser encontrado em vários contextos, que vão desde a bio-semiose (representação em sistemas biológicos) até a semiose cultural ou social. No entanto, os padrões de investigação estabelecidos por Saussure e Peirce sugerem que a sistemática no estudo dos sinais é uma preocupação primordial, apontando para uma nova “disciplina”, com limites definíveis e algum grau de consenso sobre seus termos básicos.

Para Smiraglia (2002), a representação da informação musical de um ponto de vista semiótico é obtida com base na definição da obra musical. Partindo de uma definição geral de obra³⁶, Smiraglia (2002) define uma obra musical como uma concepção sonora intelectual que toma a forma documental em uma variedade de instanciações, por exemplo, um som resultante de uma *performance* ou sua representação impressa como uma partitura. A primeira proposta de qualquer instanciação física de uma obra é transmitir a concepção intelectual de uma pessoa às outras. Pela razão que as obras musicais foram feitas para serem ouvidas, as instanciações físicas não são de primeira importância, mas a comunicação entre o criador e o consumidor.

³⁶ Definidas como representações contidas em conhecimento gravado/registrado, obras são criadas deliberadamente para representar os pensamentos de seus criadores e para comunicar, através de várias fronteiras culturais e temporais, a potenciais consumidores (tais como leitores, acadêmicos, etc.). São veículos da cultura – entidades que se levantam a partir de uma perspectiva cultural particular – e tais perspectivas mudam de cultura para cultura e de acordo com o tempo. É o papel comunicativo das obras que revelam seus papéis sociais. Obras são veículos que transportam ideias ao longo de um contínuo humano, contribuindo para o avanço do conhecimento humano em caminhos específicos e para avançar as condições sociais humanas de maneira geral. Cada obra é, de alguma maneira, parte de um *corpus* maior relacionado a ela. Esse *corpus* da obra é derivado de significados de sua função na cultura bem como de suas relações com outras obras ou com outros *corpus* de obra (SMIRAGLIA, 2002).

Elas são um meio pelo qual as ideias musicais são capturadas no final de um contínuo e talvez serem reproduzidas ou absorvidas por outros.

Smiraglia (2002) continua sua defesa a respeito da obra musical ser uma concepção sonora intelectual, defendida também por McLane (1996), pelo fato de que tal obra existe primeiramente em um tempo determinado para ser compreendida por uma audiência/plateia, sendo que sua instanciação mais acurada é provavelmente sua *performance*. Cada *performance* é uma recriação da obra. Uma *performance* é uma obra musical e, por extensão, uma gravação delimitada pelo fator tempo de sua execução para uma audiência que a recebeu. Em suma, uma obra musical (como qualquer outra criação) é vista mais como um conceito abstrato no tempo do que uma entidade física particular no espaço. Partituras e *performances*, incluindo as gravações, representam instancicações da obra e, em nenhuma delas, a obra pode ser equacionada inteiramente. Cada instanciação, então, é unicamente criada e unicamente percebida.

Para Smiraglia (2002), obra musical parece também não ser um som isolado, mas todo um contexto informacional crucial para a percepção da experiência musical. Sons isolados são apenas signos musicais, assim como letras ou palavras para a linguística. O que é ouvido é na essência diferente do fenômeno físico-acústico. A obra é recebida e interpretada em um comportamento cultural convencional, porque todo o seu contexto tem significado simbólico. Parece, então, que compositores usam traços para descrever seus processos intelectuais. Desses traços (notações ou partituras, essencialmente) ideias abstratas tomam forma por meio de *performances* particulares. Componentes das obras – como altura, escala e tempo – funcionam como signos, o que sugere que a música é como jogo com mútuo engajamento – do *performer* músico e do ouvinte ou da plateia, ou seja, a recepção mútua torna-se um exercício comunitário que requer a participação dos dois para completar a transmissão das ideias musicais.

Obras que são conduzidas por músicos, de modo ao vivo, têm maior ou menor número de instruções explícitas para garantir o que foi criado e o que será reproduzido na *performance* e recebido pelo ouvinte. Outras obras que não possuem instrução, como é o caso da improvisação livre ou da *performance* eletrônica, as quais são conduzidas por automação, podem ser, portanto, rigorosamente controladas ou totalmente sem controle. Em ambos os casos, recepção é um componente que conduz a ideia musical, isto é, as obras musicais, como as obras em geral, são entidades colaborativas.

Na perspectiva da semiótica, Smiraglia (2002) explica que as obras musicais são bem compreendidas como entidades documentárias e o entendimento do papel social dessas obras expandem as fronteiras de sua definição. Para isso, as estruturas epistemológicas ajudam a entender as origens socioculturais das concepções das obras musicais e as definições taxonômicas

contribuem para a percepção epistemológica das obras como entidades específicas de registros do conhecimento. O autor exemplifica que um cabeçalho do título uniforme para o compositor serve como uma âncora nominal historicamente gerada para a obra musical e pode ser usada para reunir as instanciações.

Thomas e Smiraglia (1998) sugerem que as muitas instanciações físicas de uma obra musical podem coexistir juntas no universo bibliográfico se forem consideradas as características de obras musicais como:

- (i) Um conceito abstrato;
- (ii) A síntese do conhecimento que consiste no conteúdo representado (ou seja, as ideias) e o conteúdo semântico (as palavras e outros símbolos que dão significado às ideias);
- (iii) As relações são complexas, de forma que qualquer obra pode servir como um progenitor para uma nova família bibliográfica³⁷;
- (iv) As edições, simultâneas ou sucessivas (incluindo as revisões do autor original), são descendentes diretos do progenitor em que os conteúdos representacional e semântico permanecem os mesmos;
- (v) As derivações, incluindo traduções e novas obras baseadas de alguma maneira no progenitor, são uma etapa removida da obra, na qual a relação entre o conteúdo representacional existe, mas o semântico é diferente;
- (vi) Os materiais de acompanhamento, tais como indexadores ou ilustrações separadas, retêm uma relação representacional com o progenitor ou com um ou mais descendentes, mas são claramente entendidas como relativas entidades bibliográficas ou físicas.

Para a representação da informação musical voltada à recuperação, é crucial compreender o papel social das obras musicais, indispensável à disseminação e à recepção dessas obras. Na era digital de MIR, o grau que diferencia instanciações sônicas que representam a mesma obra possui uma base epistemológica. No século XIX, alguém requisita uma obra musical pela compra de sua partitura e cria sua própria concepção sonora. No século XX, alguém adquire uma obra pela compra da gravação de sua *performance* – vinil, fita cassete ou CD. Em ambos os casos todas as cópias foram idênticas. Mas na era digital, as oportunidades para mutações são desenfreadas e levantam a questão do que uma dada obra musical é constituída. A resposta pode ser encontrada no entendimento epistemológico da recepção dessas obras e na explanação semiótica do papel delas como ícones culturais (THOMAS, SMIRAGLIA, 1998).

Dessa mesma perspectiva, Inskip, MacFarlane e Rafferty (2008) fazem uma revisão da

³⁷ Conjunto de obras relacionadas a outra porque possuem conteúdos representacional e semântico em comum.

literatura abordando as principais teorias que envolvem o significado musical. Para eles, um sistema de recuperação de informações eficaz para o usuário precisa dar um sentido à informação que corresponda ao significado que lhe é dado por esse usuário. O significado dado à música varia de acordo com quem a está interpretando – o autor/compositor, o artista intérprete ou executante, o catalogador ou o ouvinte – e isso afetará a forma como a música é organizada e recuperada.

Barros, Café e Almeida (2013) buscam trazer as contribuições da semiótica para a organização da informação musical. Para as autoras, a música é cheia de possibilidades significativas, pois o fenômeno da música envolve muitos atores: o músico, o intérprete, o compositor, o ouvinte, entre outros. Esse conjunto de possibilidades carrega potencial informativo expresso em algum conteúdo semântico a ser considerado do ponto de vista da ciência. O conteúdo semântico relativo à música compõe a noção de informação musical e interessa, portanto, aos estudos da Ciência da Informação. Além disso, interessa a esta área do conhecimento a representação (seja sonora ou gráfica) do conteúdo musical para um sistema de informação musical. Na opinião das autoras, os estudos voltados para semiótica da música podem revelar as possibilidades interpretativas que determinado documento oferece a um grupo de usuários e, com isso, o profissional pode tomar as decisões a respeito de quais elementos precisam ou não ser representados para fins de recuperação e, com base na experiência do indivíduo, melhorar a maneira de indexar a informação musical.

Barros (2016) analisa a informação musical sob o aspecto semiótico tomando como referência os estudos em torno do conceito de interpretante (inclui o músico que executa e o ouvinte) em seus diferentes tipos e níveis de Charles Sanders Peirce. Nos resultados da sua pesquisa, a autora encontrou que significados emocionais do domínio da música não estão relacionados às convenções da linguagem; a função do objeto (a música) na formação do interpretante não é o ajuste do significado à realidade; os conceitos presentes no domínio da música precisam ser analisados do ponto de vista da totalidade do processo semiótico, ou seja, todos os elementos intrínsecos à música devem ser considerados no conjunto; e os níveis de significado e o uso da informação musical são parâmetros daquilo que deve ser observado no mapeamento do domínio da música.

2.2.3 Percepção musical como componente da informação musical

Além das representações já mencionadas, há uma unanimidade entre os autores em relação à representação proveniente dos estudos cognitivos que envolvem a percepção da música

(McLANE, 1996; BYRD; CRAWFORD, 2002; DOWNIE, 2003; SMIRAGLIA, 2002). Para os autores, a compreensão da música não se encontra nos sons isolados, mas na maneira como esses sons são combinados pelos usuários, o que resulta nas suas experiências musicais.

O termo cognição musical é usado para designar os diversos processos mentais envolvidos na percepção das estruturas musicais, considerando que a cognição permeia as diversas formas do fazer musical como: o ouvir, o apreciar, o memorizar, o criar, o gestual, o corporal, o executar (tocar), o improvisar, o cantar e não somente a audição musical. Porém, tais definições “ainda se encontram em processo de construção e estão longe de serem consensuais, uma vez que muitas ‘combinações’ entre áreas e aportes teóricos distintos têm sido feitas”. O estudo da cognição musical é dependente de estudos de diversas áreas do conhecimento e sua origem é melhor compreendida conhecendo o contexto de pesquisa que é empreendido pela Musicologia e Psicologia (ILARI, 2010, p. 70).

Para Levitin (2006), a música possui atributos ou dimensões que interessam à pesquisa em Percepção e Cognição Musicais. Esses atributos são separáveis e cada um pode variar sem modificar os demais de maneira que seja possível estudá-los um de cada vez como dimensões da música que é ouvida.

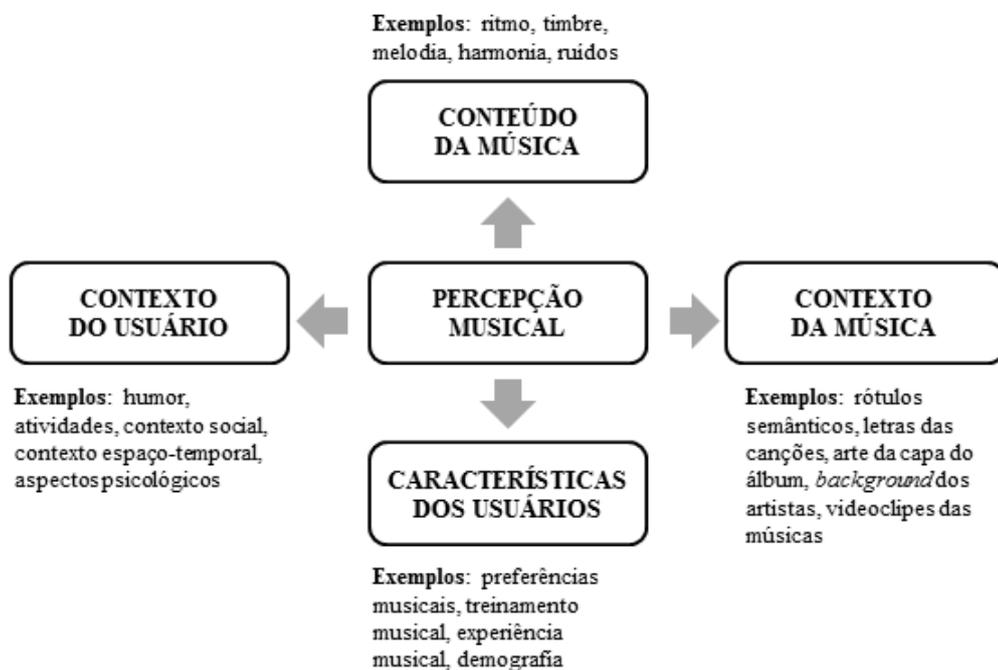
1. Tom (*tone*) ou nota constituem a mesma entidade, mas tom refere-se ao que alguém ouve e “nota” refere-se ao que alguém vê escrito em uma partitura musical.
2. Altura (*pitch*) é uma construção psicológica, relacionada com a real frequência de um tom particular e à sua posição relativa na escala musical.
3. Ritmo refere-se às durações de uma série de notas e à maneira como são agrupados em unidades.
4. Tempo refere-se à velocidade geral ou ao ritmo da peça.
5. Contorno descreve a forma geral de uma melodia, ou seja, se uma nota sobe ou desce.
6. Timbre é aquele que distingue um instrumento musical de outro.
7. Intensidade é uma construção puramente psicológica que se relaciona à amplitude física de um tom.
8. Localização espacial é de onde o som vem.
9. Reverberação refere-se à percepção de quão distante é a fonte e em relação ao tamanho de um quarto ou salão (muitas vezes referido como "eco" pelos leigos). É a qualidade que distingue a amplitude de cantar em uma grande sala de concertos.

As convergências entre a Cognição Musical e a Ciência da Informação podem ser encontradas no grande número de citações da primeira nos trabalhos sobre a representação da informação musical e no desenvolvimento de sistemas que recuperam essa informação. Estas

confluências foram demonstradas por Neubarth, Bergeron e Conklin (2011) por meio da mineração de dados (*data mining*) e da análise de citações. Numa amostra de 416 trabalhos oriundos do principal canal de comunicação da pesquisa em recuperação de informação musical. Este estudo conseguiu extrair 184 documentos (artigos completos e comunicações orais) que citam assuntos de interesse da pesquisa musicológica. Os resultados apresentados revelaram que a categoria da Musicologia mais citada é a percepção musical e a pesquisa em cognição – 93 dos 184 trabalhos encontrados.

Scheldl, Flexer e Urbano (2013) identificam os fatores que influenciam a percepção musical humana e os categorizam no modelo explícito na Figura 2. Para eles, o conteúdo de música refere-se a todos os aspectos que são codificados e podem ser inferidos a partir do sinal de áudio, por exemplo, a estrutura rítmica, a melodia ou as características do timbre. O contexto musical inclui fatores que não podem ser extraídos diretamente do áudio, mas são relacionados ao item musical, ao artista ou ao músico intérprete que podem envolver as informações sobre o *background* cultural ou político do artista, as etiquetas semânticas colaborativas ou as capas de álbuns. O contexto do usuário inclui os aspectos que representam fatores dinâmicos que mudam frequentemente, tais como contexto social ou atividade. As características do usuário referem-se às constantes ou àquelas características que mudam lentamente, como o gosto musical ou as habilidades em tocar instrumentos.

Figura 2: Elementos que influenciam a percepção musical humana



Fonte: adaptado de Scheldl, Flexer e Urbano (2013).

Os estudos da cognição musical humana podem também ser aplicados para a recuperação por conteúdo interno. A tradição da catalogação e da recuperação da informação é baseada nas descrições bibliográficas e não proveem o acesso à música propriamente dita, mas à informação via metadados, como o título, o nome do compositor ou o ano de sua criação. Em contraposição, a recuperação via conteúdo musical inclui a ideia musical representada na partitura, nos gestos do músico tocando um instrumento ou no resultado auditivo de uma performance, necessitando de uma eficiente interação, como grandes coleções de música por meio do desenvolvimento de ferramentas que tratam do conteúdo interno musical. Os sistemas que recuperam por análise desse conteúdo interno se baseiam nas descrições das experiências musicais feitas pelo usuário e transformam o parâmetro da recuperação via ponto de vista físico do áudio para o da cognição humana, incluindo as variações semânticas ou as noções abstratas relacionadas à obra musical com o uso inevitável de adjetivos e metáforas que geram ambiguidade de significados (LESAFFRE, 2006).

Embora existam divergências, os estudos apontam que a representação e a recuperação da informação musical, assunto de interesse da Ciência da Informação, necessita das pesquisas em Cognição e Percepção Musicais para, principalmente, avançar no desenvolvimento de sistemas de recuperação que considerem a complexidade da música em todas as suas dimensões e expressões.

Ainda não é claro o impacto dos estudos cognitivos para o campo da pesquisa que trata da organização da informação musical principalmente no que diz respeito à maneira como os sistemas têm sido desenvolvidos, as tarefas de avaliação são criadas e os sistemas são desenvolvidos sistemas com base no entendimento de conceitos cruciais como similaridade musical ou humor (*mood*) em música (LEE; CUNNINGHAM, 2013). Classificações de gênero ou de humor, ou mesmo encontrar similaridades em música são consideradas inválidas do ponto de vista cognitivo. Para a maioria dos psicólogos, o gênero musical, por exemplo, é um objeto de estudo muito complexo, sabe-se de antemão que estudá-lo não vai ajudar a isolar experimentalmente qualquer processo particular que possa constituí-lo. Por exemplo, se alguém quiser compreender o processo sensorial pelo qual uma canção de *rock* é reconhecida como *rock*, é mais simples e mais elementar estudar o mesmo processo de sons à volta (*sound environment*). Este é menos importunado pela aprendizagem cultural, pela ambiguidade e pela subjetividade contidas em gênero musical (AUCOUTURIER; BIGAND, 2013).

2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 2

Nesta tese, ressalta-se que a classificação da música brasileira, para fins de sua organização, não seja compreendida apenas na divisão de repertórios em erudito, folclórico ou popular. A compreensão da música que considera a cultura precisa ir além e considerar aspectos mais amplos para justificar os agrupamentos de repertórios e suas peculiaridades. Para Sandroni (2010), a música brasileira é um constructo cultural e, como tal, nem sempre existiu e nem sempre quis dizer a mesma coisa. Relevante destacar que o olhar para a música brasileira parte de uma perspectiva eurocêntrica.

A obra *Ensaio de Música Brasileira de 1928*, de autoria de Mário de Andrade, traz discussões sobre a formação étnica da música brasileira, as áreas regionais e as essências estilísticas para a identificação de uma música como música brasileira. O Ensaio foi um manifesto nacionalista da música brasileira – pela primeira vez, compositores brasileiros são instigados a libertarem-se do seu complexo de inferioridade da música brasileira em relação à cultura europeia e usarem elementos nacionais nas suas composições. Para Andrade (1972), os músicos deveriam coletar e analisar músicas folclóricas e utilizar os processos musicais intrínsecos nacionais como a fonte para uma autêntica e artística produção musical. Além disso, a arte nacional já estava presente no inconsciente popular e que os artistas precisavam somente combinar elementos folclóricos e uma forma erudita para transformar o popular em artístico.

Para a compreensão de uma obra musical brasileira, na visão de Mário de Andrade (1972), o mais significativo aspecto do ritmo brasileiro é a síncope mesmo que seu uso não seja não obrigatório. As melodias das canções não devem usar síncofes e devem se basear nos padrões de acentuação da língua falada, sem seguir uma métrica predeterminada. A harmonia dever transcender o nacional e técnicas contrapontísticas e variações de temas de artistas populares devem ser explorados, tendo como referência as contramelodias da flauta no choro e os baixos melódicos do violão na modinha. Para Andrade, o que identifica a música como brasileira é o estilo e o conteúdo e não a forma. A instrumentação deve favorecer os instrumentos do folclore e de grupos instrumentais e a produção vocal com timbre áspero e anasalado.

Os estudos de Ulhôa (1997) constituem-se de suma importância para a compreensão das tensões que se fazem presentes no campo da música popular brasileira. Para ela, a “Música Popular Brasileira” não está localizada na noção de música tradicional ou de natureza essencialmente oral e artesanal e também na de música popular enquanto música de massa.

Em relação às pesquisas que procuram estabelecer os elementos constitutivos da música brasileira, nota-se que a maioria delas não são feitas pelos especialistas em música, principalmente aquelas a respeito da música popular ocasionando a perda de aspectos representacionais relacionados principalmente ao conteúdo interno. Por outro lado, musicólogos brasileiros têm

se dedicado e esgotado a representação da música sacra e da música erudita contemporânea brasileira (*vide* Capítulo 3).

O conceito para informação musical inclui os aspectos técnicos (os elementos musicais) e suas respectivas representações, a experiência musical de seus usuários e a visão semiótica para a análise desses diferentes usuários que os compreende a partir dos significados que atribuem à música. No entanto, todos esses aspectos precisam considerar o contexto cultural que envolve a produção musical e seus criadores. No caso das representações, entende-se que há como garantir uma equidade entre as formas de representar a informação musical, pois elas são complementares.

Destaca-se que a visão de informação musical a partir do conceito de obra trazido por Smiraglia (2001) e Thomas e Smiraglia (1998) possui mais aderência com os objetivos desta tese, uma vez que os modelos conceituais e as ontologias que têm sido propostos para organizar essa informação deslocam a discussão do recurso enquanto item para o entendimento da obra musical em toda a sua complexidade.

3 INICIATIVAS DE ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Este capítulo foi elaborado na perspectiva da transdisciplinaridade, a segunda abordagem adotada nesta tese para resolver a questão das diretrizes para a organização da informação musical brasileira. A transdisciplinaridade, na verdade, não está nas iniciativas isoladamente que possuem caráter interdisciplinar, mas na convergência das contribuições vindas das diferentes disciplinas.

Para Max-Neef (2005), a transdisciplinaridade fraca é o resultado da coordenação entre níveis hierárquicos entre as disciplinas do primeiro nível (de base) que descrevem o mundo como ele é; do segundo, a tecnologia que responde o que somos capazes de fazer; as normativas que é o planejamento do terceiro nível: o que queremos fazer e os valores que é o último nível, ou seja, como poderíamos fazer o que queremos fazer. A transdisciplinaridade forte requer transitar nos diferentes níveis de realidade discutidos a partir dos mundos de Karl Popper; admitir o princípio de inclusão da mediana que significa assumir que existe o meio, o intermediário que nem é a afirmação e nem a negação total de um fenômeno pesquisado e, além disso, adotar o pensamento complexo como a condição na condução da pesquisa.

Popper (1978) divide o mundo em três categorias: o mundo físico (1) que inclui de pedras e de estrelas; de plantas e de animais; e, ainda, de radiação e de outras formas de energia física. É subdividido em mundo de objetos físicos não vivos e no mundo “vivo” (coisas de objetos biológicos). O mundo dos processos mentais, psicológicos ou das experiências subjetivas (2) dos sentimentos de dor e de prazer, dos pensamentos, das decisões, das percepções e das observações. E o mundo dos produtos da mente humana (3) que incluem os idiomas, os contos, as histórias e os mitos religiosos; as conjecturas científicas ou teorias e construções matemáticas; as canções e sinfonias; as pinturas e esculturas; e ainda aviões e aeroportos e outros feitos de engenharia. É possível distinguir o mundo da ciência do mundo da ficção; e o mundo da música e da arte do mundo da engenharia, mas todos são parte do mundo 3.

Esta abordagem transdisciplinar é tomada em oposição à visão cartesiana, ou seja, a investigação do problema é entendida na convergência entre as disciplinas, como mostrada pela revisão da literatura desta tese.

Um pensamento complexo não advém da inscrição de todas as coisas ou acontecimentos como um “quadro” ou uma “perspectiva”. Ele se detém nas “relações e inter-retro-ações entre cada fenômeno e seu contexto” e inclui os relacionamentos de reciprocidade todo/partes, ou seja, como uma mudança local repercute sobre o todo e esta repercute sobre as partes (MORIN,

2003, p. 25). De acordo com este autor, complexidade significa “tecer junto” e isso se realiza através de um pensamento “ecologizante”, ou seja,

todo acontecimento, informação ou conhecimento em relação de inseparabilidade com seu meio ambiente – cultural, social, econômico, político e, é claro, natural. Não só leva a situar um acontecimento em seu contexto, mas também incita a perceber como este o modifica ou explica de outra maneira. (...)Trata-se, ao mesmo tempo, de reconhecer a unidade dentro do diverso, o diverso dentro da unidade; de reconhecer, por exemplo, a unidade humana em meio às diversidades individuais e culturais, as diversidades individuais e culturais em meio à unidade humana (MORIN, 2003, p. 25).

A visão de pensamento complexo de Morin (2003) está conectada à organização do conhecimento (do saber). Para o autor, o conhecimento é constituído por tradução e reconstrução de sinais, signos e símbolos sob a forma de representações, ideias, teorias, discursos. A organização dos conhecimentos é realizada em função de princípios e regras e “comporta operações de ligação (conjunção, inclusão, implicação) e de separação (diferenciação, oposição, seleção, exclusão). O processo dessa organização é circular e se guia a partir da separação à ligação, da ligação à separação, da análise à síntese, da síntese à análise. Isso quer dizer que “o conhecimento comporta, ao mesmo tempo, separação e ligação, análise e síntese” (MORIN, 2003, p. 24).

As iniciativas que organizam a informação musical foram levantadas a partir da revisão de literatura em pelo menos três grandes áreas de conhecimento: Música, Ciência da Computação e Ciência da Informação.

Os estudos na área da Música contribuem com o conhecimento técnico e contextual que envolve o fenômeno musical e sua presença é aclamada por todos os profissionais da informação que lidam com a música. A Ciência da Informação redimensiona o objeto artístico na perspectiva da informação que deve ser coletado, organizado, tratado, armazenado, recuperado, interpretado, transmitido, transformado e utilizado a partir do entendimento do conteúdo de um suporte físico ou digital. E, a Ciência da Computação aborda o aspecto tecnológico que se estrutura pelo tratamento da informação e enfatiza o desenvolvimento de sistemas e de soluções que envolvam, principalmente, a interoperabilidade (sintática e semântica obtida pelas ontologias) entre sistemas, a compreensão do objeto complexo para garantir uma boa representação a qual resulta em: *(i)* metadados mais robustos e mais representativos (porque são gerados à partir do modelo conceitual), e *(ii)* sistemas de recuperação de informação (que usam metadados) mais eficientes.

3.1 INICIATIVAS DA MÚSICA

A primeira iniciativa nasce do intercâmbio entre a Musicologia e a Biblioteconomia (RISM e *Rules for full cataloging*) e as demais ora tendem a concentrar-se mais nas discussões da Biblioteconomia (ISBD, AACR, FRBR, RDA, IFLA LRM) e ora na Ciência da Computação (FRBRoo) e desta com a Museologia (CIDOC CRM). Difícil localizar uma iniciativa em apenas um campo de discussão e, por isso, foi estabelecido como títulos das seções deste capítulo a sigla das propostas.

As iniciativas que tratam da organização da informação musical brasileira no campo científico são baseadas nas pesquisas musicológicas. Os trabalhos encontrados revelam como os musicólogos brasileiros (i) efetuam o tratamento da música de um ponto de vista interdisciplinar; (ii) abordam os problemas das catalogações de materiais musicais realizadas por meio das práticas biblioteconômicas e arquivísticas; (iii) conduzem a discussão ontológica a respeito da documentação musical, musicográfica e àquelas relativas à música; (iv) tratam das especificidades e tipologias da documentação musicográfica; (v) abordam o tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros a partir de princípios arquivistas via normas internacionais de descrição arquivística (ISAD (G)) e de padrões de catalogação; (vi) estabelecem relações entre os agentes responsáveis pelas atividades que envolvem a criação, a transmissão e a recepção na indústria da tradição musical ocidental (SOTUYO BLANCO, 2016; 2006; 2004; SANTOS, 2015; SOTUYO BLANCO; ARAÚJO, 2011; BIASON, 2008; COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006; CASTAGNA, 1999).

Alguns desses musicólogos são membros da diretoria e do comitê da *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML-Brasil) e adotam o *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) para a normalização dos metadados para a música brasileira. Organização formada após a Segunda Guerra Mundial, a IALM foi criada inicialmente para promover a cooperação internacional e padronização em questões como catalogação, padrões de serviço, treinamento de pessoal e intercâmbio de materiais entre bibliotecas. Fundada em Paris em 1951 – após as reuniões em Florença (1949) e Lüneburg (1950) – teve seu nome modificado em 1980 para abraçar os interesses mais amplos de arquivos de música e centros de documentação, mantendo a mesma sigla. A organização da IALM-Brasil aconteceu em 2013 com a realização do 1º Congresso da Pesquisa dos Sistemas de Informação Musical, na Universidade de Brasília.

As atividades do comitê brasileiro fundem-se às do RISM-Brasil (vários integrantes e membros da associação também fazem parte deste último). A meta é prover os registros de

manuscritos, música impressa, obras sobre teoria musical e libretos encontrados em bibliotecas, mosteiros, arquivos, mosteiros, escolas e coleções privadas do Brasil, bem como as discussões a respeito das adequações RISM acerca dos blocos, da nomenclatura (terminologia), da abreviatura e/ou sigla dos instrumentos musicais tradicionais, da criação de outros campos e dos *incipits* para a música brasileira. Os blocos foram adotados do esquema proposto pelo RISM-Espanha na obra *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* de José V. González Valle.

Em relação às atividades do grupo RISM-Brasil, em 2017, foram incluídas as fontes musicais da Base Minas sob a sigla BR-SPeça⁴¹. Outra iniciativa é a base de dados de pesquisa e catalogação de documentos musicográficos desenvolvida pelo projeto nacional RISM-Brasil (seção nordeste). O projeto, que não é restritivo apenas aos usuários especialistas, foi elaborado a partir dos padrões técnicos de definição, formatação e normalização internacional de metadados aplicados aos documentos musicográficos; das normativas RISM; dos aspectos técnico-científicos da catalogação descritiva arquivística e das exigências científicas oriundas da Musicologia e de outras áreas afins⁴² (SOTUYO BLANCO; ARAUJO, 2009).

3.1.1 RISM

O *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM)⁴³ é um projeto iniciado em 1952 pela *International Musicology Society* (IMS) e pela *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML) e tem como objetivo prover uma base de dados com o registro de fontes de documentos musicais escritos – música manuscrita – de 1600 a 1800, ou impressa – depois de 1800, escritos teórico-musicais e libretos – onde os recursos são encontrados: bibliotecas, arquivos, mosteiros, escolas e coleções particulares.

É uma organização multinacional e sem fins lucrativos, que tem como objetivo compreender a documentação das fontes musicais existentes em vários países. As fontes primárias são manuscritas ou música impressa, escritos sobre teoria musical e libretos que estão armazenados em bibliotecas, arquivos, mosteiros, escolas e coleções particulares. A base de dados RISM registra o que existe e onde podem ser encontradas as fontes de documentos musicais escritos.

⁴¹ Mais informações da Base Minas em <http://www.rebeca.eca.usp.br/lam/minas/>.

⁴² Mais informações da base de dados RISM-Brasil em <http://www.adohm.ufba.br/dbrismbrasil/index.php>.

⁴³ A base de dados encontra-se disponível em acesso aberto e as orientações para a navegação estão disponíveis em <http://www.rism.info/en/service/help.html>.

Com isso, tradições musicais são protegidas via catalogação em um inventário é disponibilizado para os musicólogos, músicos e outros usuários interessados.

O projeto RISM é patrocinado pelas duas organizações – IAML e IMS – e é um dos quatro R dessas organizações, que são: o Répertoire international d'iconographie musicale (RIDIM)⁴⁵, o *Répertoire international de la presse musicale* (RIPM)⁴⁶ e o RILM⁴⁷. O primeiro – RidIM – é voltado para materiais visuais de música, dança e teatro; o segundo, para periódicos musicais; e o terceiro, para materiais científicos publicados na área de Música. O trabalho de catalogação é realizado pelo Escritório Central RISM, que se encontra em Frankfurt (Alemanha) e pelos grupos de trabalho em muitos países.

O Escritório Central atua (i) na consultoria de qualquer assunto relacionado às fontes musicais; (ii) no suporte dos grupos de trabalho, disponibilizando as ferramentas, ajuda técnica e treinamentos para o uso do *software* de catalogação Muscat⁴⁸, do servidor de dados, das diretrizes para documentar as fontes musicais e do catálogo *online*; (iv) na editoração – padronização de dados e controle de autoridade; e (v) como representante do projeto RISM. Todos os membros de grupos de trabalho RISM e os contribuintes individuais formam o Conselho Consultivo. O Conselho se reúne uma vez por ano nas conferências da IAML e são eleitos cinco membros que atuam como representantes dos grupos de trabalho e fazem a interlocução com o Escritório Central – este grupo menor é chamado comitê de coordenação.

O RISM possui mais de um milhão de registros históricos de materiais musicais – indexados e descritos bibliograficamente por especialistas – e aproximadamente 30 mil novos registros de coleções de bibliotecas e arquivos são incluídos por ano. Esses registros são de manuscritos musicais com ênfase naqueles compostos entre 1600 e 1800; de música impressa de autoria individual de antes de 1800 e de antologias de 1500 a 1550. As consultas aos catálogos *online* podem ser realizadas por meio do texto completo ou da pesquisa avançada por vários critérios: *incipits* musicais (apenas para manuscritos), pessoas (compositores, copistas, os proprietários anteriores, etc.), partitura (instrumentação), tonalidade ou título e outros (editor, proveniência, gênero etc.). Além disso, para todas as fontes musicais é incluída a sua localização exata (biblioteca e prateleira) e, em alguns casos, um *link* para uma cópia digital da fonte⁴⁹.

⁴⁵ Mais informações em: <http://ridim.org/>.

⁴⁶ Mais informações em: <http://ripm.org/>.

⁴⁷ Mais informações em: <http://rilm.org/>.

⁴⁸ Mais informações em: <http://www.rism.info/en/community/muscat.html>.

⁴⁹ Informações atualizadas em dezembro de 2017. Mais informações em: <https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism>.

O *software* Muscat inclui fontes musicais das séries RISM A/I (impressões individuais antes de 1800), A/II (manuscritos musicais depois de 1600) e B/I (coleções impressas dos séculos XVI), que estão em um único banco de dados. As publicações impressas incluem três seções: série A – uma lista de fontes (manuscritas e impressas) organizadas em ordem alfabética pelos compositores; série B – uma série de classificações para catalogadores, cada uma cobrindo um tipo específico de fonte ou de música; série C – um diretório mundial para bibliotecários pesquisadores de música⁵¹.

No início do funcionamento do programa (que substituiu o anterior – o Kallisto⁵²), o Muscat continha no total 1.076.244 fontes musicais, 108.563 registros de autoridade para nomes de pessoas, 73.527 instituições e 32.983 registros para literatura secundária. O Muscat é um programa multilíngue, de código aberto, baseado na *web* e independente de plataforma (funciona em Macs ou PCs). Usa o *Machine-Readable Cataloging 21* (MARC21) e, portanto, possui um modelo de dados internacionalmente difundido e padronizado no seu núcleo.

As características adicionais do Muscat incluem: (i) controle de versão incorporado para identificar mudanças; (ii) possibilidade de deixar comentários para fontes e arquivos de autoridade; (iii) gerenciamento intuitivo de objetos digitais; (iv) capacidade de criar pastas para organizar o trabalho de pesquisa na base de dados; (v) *link* para *Virtual International Authority File* (VIAF)⁵⁴ de modo a importar arquivos de autoridade de nomes de pessoas; (vi) módulo para a exibição de *incipits*; (vii) capacidade expandida para adicionar diretrizes em diferentes idiomas; (viii) pesquisa completa de catálogo *online* integrada; (ix) servidor de treinamento separado para a prática individual no programa; e (x) interfaces em inglês, alemão, francês e italiano, com traduções para o espanhol e o português.

Como resultado dos trabalhos da Comissão de Catalogação da IAML, presididos por Kurt Dorfmueller (1922-2017)⁵⁵, foram publicadas as regras para a descrição de manuscritos musicais pela IAML, em 1975. Essas regras foram editadas em três idiomas (inglês, francês e alemão). No texto de introdução dessas regras, encontram-se as seguintes diretrizes para a organização da informação musical: (i) serve como um guia para bibliotecas na catalogação de manuscritos musicais de suas coleções; (ii) espera-se que sirva para unificar catálogos internos

⁵¹ Sobre essas publicações e as que estão disponíveis *online* consultar o *link*: <<http://www.rism.info/en/publications.html#c36>>.

⁵² Antiga url do *software*: <<http://www.rism.info/fr/community/kallisto.html>>.

⁵⁴ Mais informações em: <<https://viaf.org/>>.

⁵⁵ Membro da Comissão Mista e presidente do Comitê Consultivo de Pesquisa do projeto RISM por longa data. Mais informações em: <<http://www.rism.info/en/home/newsdetails/article/64/dr-kurt-dorfmueller-28-april-1922-16-june-2017.html>>.

que possam ser utilizados fora das bibliotecas para as quais foram originalmente criadas; e (iii) possibilidade de incorporá-las a catálogos coletivos sempre que necessário e sem que seja preciso grandes modificações.

3.1.2 Projetos acadêmicos

Além dessas iniciativas provenientes do projeto RISM, os esforços empreendidos pela Musicologia brasileira têm aproximado o patrimônio musical brasileiro às técnicas e metodologias da Arquivologia para a catalogação de arquivos de música que abrangem, principalmente, os manuscritos, partituras de música sacra do período colonial (COTTA; SOTUYO BLANCO, 2006).

A Musicologia é a subárea da Música e, conforme declarado pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)⁵⁹, ocupa-se do estudo, do tratamento e da organização da informação musical contida nos acervos ou arquivos de música.

Além disso, Sotuyo Blanco (2016) atualiza a discussão em prol da definição das taxonomias e tipologias documentais relativas à música e à musicografia como resultado dos trabalhos da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAIS).

Criada pela Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010, do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), a CTDAIS tem a finalidade de realizar estudos, propor normas e procedimentos relativos à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, à destinação e ao acesso de documentos imagéticos e sonoros. Além disso, seu papel se estende à orientação para a elaboração de projetos institucionais para a organização, preservação e acesso e para a constituição e/ou modernização de instituições voltadas para a guarda, preservação e acesso desses documentos.

Desde a década de 1990, a musicologia brasileira demonstra uma transição do foco em obras e compositores (das décadas de 1960 a 1980) para uma “maior amplitude na seleção de objetos, métodos, interesses, inter-relações, responsabilidades, abordagens, períodos históricos e regiões geográficas” (CASTAGNA, 2008, p. 52). Na visão de Serafim (2014, p. 414), o único país em que é possível utilizar a expressão “arquivística musical” de forma segura e assumida é no Brasil, em razão: da formação profissional voltada para a documentação musical em

⁵⁹ Mais informações em <http://anppom.com.br/>.

arquivos⁶¹, ao trabalho teórico e prático desenvolvido e ao empenho das instituições na salvaguarda do património cultural e documental.

No que diz respeito à realidade arquivística, a documentação musical surge em contextos muito específicos, tendo uma forte expressão em arquivos pessoais e religiosos. Os arquivos musicais podem ser *(i)* institucionais ou acervos pessoais – privados ou públicos e criados para fins e funcionalidades específicas; *(ii)* partituras ou partes separadas – manuscritas ou impressas – para instrumentos musicais específicos pertencentes a uma composição orquestral, por exemplo; *(iii)* cartazes, panfletos, programas de concerto, libretos e outros registos pertencente a um indivíduo (o próprio músico) ou a uma entidade (uma orquestra) e considerados em relação ao contexto histórico, social ou particular do arquivo em análise.

O catálogo, na perspectiva musicológica, não é elaborado apenas para informar a utilização funcional de um grupo de obras, mas destina-se a apresentar ao pesquisador a maior quantidade possível de informações referentes às obras catalogadas, permitindo a associação delas entre si e entre quaisquer outras composições conhecidas. No entanto, a metodologia que é usada para a catalogação de manuscritos musicais no Brasil é, ainda, dependente de concepções relacionadas às práticas musicais europeias do século XX, o que gera, na opinião de Castagna (1999; 2000), descrições parciais e idealizadas dos acervos.

Embora seja considerado o início da atividade musicológica no Brasil na primeira metade do século XX, o primeiro musicólogo apontado pela literatura é Mário de Andrade (1893-1945). Os catálogos são mais antigos organizados no Brasil, de acordo com Castagna (2000). Além disso, Castagna (2008) enumera os principais eventos e pessoas que tiveram alguma contribuição mais aproximada das técnicas e métodos arquivísticos para o tratamento de acervos musicais.

Além de Mário de Andrade, os métodos desenvolvidos por Francisco Curt Lange⁶² para a organização de manuscritos musicais dos séculos XVIII e XIX recolhidos junto às pessoas ligadas à tradição musical das cidades mineiras são considerados pioneiros. Para Castagna (2008, p. 35-36), “seus métodos foram principalmente ligados à pesquisa arquivística, à arquivologia e à edição musical” e seus estudos dedicam-se à compreensão dos “fenômenos que

⁶¹ Encontrou-se duas formações nesta área: a Pós-Graduação em Introdução à Arquivologia Musical (<https://paulocastagna.com/unesp/iam-pos/#top>) e o Curso de Especialização em Gestão e Tratamento de Acervos Musicais (<http://www.acervosdemusica.ici.ufba.br/>). Pesquisa realizada na *web* em 11 nov. 2017.

⁶² Nascido em Eilenburg (na Alemanha) e residente no Uruguai, Curt Lange começou sua pesquisa documental nos acervos musicais existentes nas cidades históricas de Minas Gerais. Residiu no Rio de Janeiro de 1944 a 1945 e de 1958 a 1959. A relevância do seu trabalho revelou aspectos da música brasileira desconhecidos para pesquisadores e intelectuais da época.

regiam a produção musical no Brasil setecentista, especialmente em Minas Gerais, desvendando o sistema de contratação da música pelas câmaras, irmandades e ordens terceiras”.

Para Castagna (2008), os trabalhos relacionados à organização e catalogação de acervos começaram a partir da década de 1990. Destaca-se o do Museu de Música de Mariana como um dos casos raros de acervo brasileiro de música catalogado e aberto aos pesquisadores, organizado aproximadamente na década de 1970 por José de Almeida Penalva e Maria da Conceição de Rezende. Foi, sem dúvida, um propulsor de iniciativas de organização e catalogação de acervos musicais, inclusive de sua própria reorganização e nova catalogação entre 2001-2003.

A dissertação de Cotta (2000) aborda o tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros, com base nos princípios de arquivologia e suas normas internacionais de descrição arquivística e de normas internacionais específicas para a catalogação de manuscritos musicais. Esse pesquisador/musicólogo, com formação em Arquivologia, sistematizou conceitos e técnicas para o tratamento de acervos musicais ligados ao RISM e ao International Standard for Archival Description (General) – ISAD (G), colocando-os em prática em projetos ligados ao Acervo Curt Lange – UFMG (Belo Horizonte, MG) e ao Museu da Música de Mariana (MG).

O trabalho de catalogação do acervo do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, pela musicóloga Mary Angela BIASON foi publicado pela revista PER MUSI (da UFMG) em 2008. Seu interesse voltou-se para uma catalogação que pudesse facilitar o manuseio dos acervos do museu por pesquisadores, sejam quais forem, musicólogos ou historiadores (ou outros). Como a maior parte dos estudos sobre a documentação musical no Brasil – manuscrita ou impressa – esteve relacionada às análises de aspectos estilísticos das obras, BIASON (2008, p. 17) foca sua atenção “para o suporte de escrita e todas as informações que dele podem advir” que são: o papel, a marca d’água, a tinta, o instrumento de escrita, os carimbos, os textos registrados nas partituras, as dedicatórias e as marcas de uso. Na sua visão, pesquisar a obra de determinado compositor considera um “contexto histórico largo”, ou seja, incluir as cartas, as ações cíveis, os testamentos e outras notícias contemporâneas ao redor do objeto de estudo. Fazer “contextualização, ou seja, embeber a análise do objeto das condicionantes extramusicais permite compreender as razões que na salvaguarda ou descarte de determinado manuscrito” (BIASON, 2008, p. 18).

Para BIASON (2008, p. 16-17), as obras musicais não devem ser analisadas para fins de organizaçãosamente a partir dos aspectos estilísticos, mas incluir a pesquisa a respeito do suporte de escrita e todas as informações que podem dele surgir a partir desse suporte: o “tipo do papel, a marca d’água, a tinta, o instrumento de escrita, carimbos, textos, dedicatórias e as

marcas de uso revelam muito sobre as pessoas que produziram, possuíram e utilizaram o material”. Além disso, para ela,

[...] a pesquisa sobre determinado compositor nunca deverá se ater somente aos aspectos mais superficiais de sua vida nem tampouco a aquilo que esteja diretamente ligado à sua atividade musical. Parcialidades costumam induzir ao erro e o músico ou a obra devem ser estudados em um contexto histórico largo. Cartas, ações cíveis, testamentos e outras notícias contemporâneas ao objeto de estudo enriquecem a composição de um quadro abrangente e mais fiel ao que teria significado escrever determinada peça musical. Contextualização, ou seja, embeber a análise do objeto das condicionantes extramusicais permite compreender as razões que resultaram na salvaguarda ou descarte de determinado manuscrito (*ibidem*, p. 17).

As questões que envolvem a organização da informação musical no contexto da Etnomusicologia se preocupam com princípios e processos semelhantes que ocorrem tanto na música, na cosmologia e na organização social, “esta é uma questão sobre a vida social humana – não unicamente sobre sons (SEEGER, 2008, p. 20-21).

A Etnomusicologia foi concebida inicialmente como musicologia comparada e seus investigadores estudavam gravações em cilindros de cera realizadas em lugares distantes. Tais investigadores eram um tipo de “musicólogo de gabinete” que faziam gravações de som. A música, nesta área, deve ser entendida mais do que apenas som, mas na perspectiva do antropólogo Alan Merriam (1923–1980): música é a “intenção de fazer sons, é a mobilização de grupos para fazer sons. É a indústria de fabricação, distribuição e propaganda sobre música”.

Sobre o trabalho de tratamento e catalogação de músicas brasileiras de tradição oral realizadas por Luiz Heitor, Zamith (2008) comenta que,

[...] na primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas (...) aparecem os modelos das fichas para preenchimento em campo, que serviam de base para o pesquisador durante a investigação. A intenção era, sem dúvida, padronizar o recolhimento dos dados imprescindíveis, de forma que todas as pesquisas pudessem voltar com campos de informação semelhantes para futuras análises de dados. (...) No projeto de gravações das tradições musicais brasileiras, Luiz Heitor estava atento para as transformações decorrentes do contato dessas tradições com os meios de comunicação que surgiam (ZAMITH, 2008, p. 48-49).

Alguns acontecimentos relevantes à história dos acervos de músicas brasileiras de tradição oral estão descritos no Quadro 7.

Quadro 7: Iniciativas de organização dos acervos de tradição oral

Período/ ano	Evento	Observações
Ca. 1900	Criação do Arquivo de Fonogramas de Berlim, primeiro acervo fonográfico com o propósito de reunir uma coleção da música do mundo.	Nesse acervo, há uma amostra de música indígena gravada no Brasil por pesquisadores não especializados em música.

1912	Primeiros registros de repertório tradicional no Brasil feitos por Roquette-Pinto.	Registros de temas musicais, lendas e cantigas dos índios Nambiquara e Pareci nas regiões do Norte e Centro-Oeste.
Final da década de 1930	Criação da Discoteca Pública de São Paulo com acervos multimeios.	Com a colaboração de Mário de Andrade.
1935	Início de uma série de projetos para a documentação musical no Brasil.	Mário de Andrade assume a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.
1937	Camargo Guarnieri viaja para a Bahia a fim de documentar as folias-do-divino de Santo Amaro no âmbito da Missão de Pesquisas Folclóricas.	Idealização e Coordenação de Mário de Andrade.
1938-1946	Registros de repertórios de distintos gêneros musicais da época em diferentes regiões do país.	Coordenadas por Mário de Andrade na Paraíba, Pernambuco, Maranhão, Ceará e Pará; e por Luiz Heitor em Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.
1942-43	Início das pesquisas de documentação sonora das tradições musicais brasileiras (já no âmbito do Centro de Pesquisas Folclóricas ⁶³) por Luiz Heitor.	Apoio dos <i>Archives of American Folk Song</i> da Library of Congress (LoC), nos estados de Goiás e Ceará, em parceria com Eurico Nogueira França.
Novembro/1943	Aprovação para a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF).	Extensão universitária da Escola de Música da atual UFRJ.
1944	Pesquisas em Minas Gerais de Luiz Heitor, Egídio de Castro e Silva e Ênio de Freitas e Castro.	
1945	Oneyda Alvarenga assume os projetos não finalizados, cabendo a ela organizar, analisar e divulgar o material coletado.	Ocorre depois da morte de Mário de Andrade.
1948-1958	Trabalhos realizados pela professora Henriqueta Rosa Fernandes Braga.	No CPF.

Fonte: adaptado de Araújo (2008).

3.1.3 Projetos institucionalizados

Ainda outras iniciativas que se dedicam à informação musical brasileira são conduzidas por músicos que atuam como compositores, arranjadores, produtores ou professores, como é o caso do acervo musical do Instituto Moreira Salles (IMS)⁶⁴. Inaugurado no início dos anos 2000, o acervo digitalizado da instituição inclui desde partituras e gravações musicais até livros, fotografias, documentos e registros de programas de rádio e entrevistas. Dentre os materiais musicais desse acervo estão as partituras e manuscritos de Chiquinha Gonzaga; as gravações e rótulos de discos de Garoto e as partituras e gravações de Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Hekel Tavares, André Filho e Baden Powell, da cantora Elizeth Cardoso, entre outros.

Os recursos musicais do IMS são organizados por metadados em codificação XML resultantes das particularidades dos acervos de cada compositor ou músico. Ou seja, para vários

⁶⁴ Mais informações em: <https://ims.com.br/acervos/musica/>.

acervos digitalizados há um padrão de metadados, embora o seu uso aconteça esporadicamente para atender a especificidade de um dado compositor. No caso de Chiquinha Gonzaga⁶⁶, os recursos são em sua maioria manuscritos e partituras musicais catalogados por meio do título, subtítulo, autoria, letrista ou libretista, copista, andamento, gênero (canção, balada, habanera, etc.), data da edição, detalhes grafados na partitura, editora, instrumentação, nº de chapa, nº de Sbat⁶⁷, nº de páginas, observações, orchestrador e/ou arranjador, *record name* (nº de codificação da instituição), subseção, tipo (grade, parte, letra, documento etc.) e tipo de escrita (datilografado, editado, etc.). Já o acervo de Baden Powell⁶⁸, por exemplo, que reúne em sua maioria as gravações do compositor e intérprete, os metadados são título como registrado na capa do disco, tipo documental (a capa digitalizada do disco), título, subtítulo, autoria, referência de autorias conhecidas, data, local/ município/ estado, resumo e notas. Aparentemente é possível que se houver as partituras do álbum, elas possam ser mostradas no campo “partitura”.

Outro exemplo de acervo digitalizado do IMS é o de Ernesto Nazareth⁶⁹ que possui uma organização diferenciada dos demais (em termos de interface e de metadados). Nos 149 anos do compositor, o IMS inaugurou as comemorações do seu sesquicentenário ano de nascimento, com a inauguração da página “Ernesto Nazareth 150 anos”. Todas as obras são listadas pelo título e os únicos metadados são a data da composição e a 1ª publicação. No *site* podem ser encontrados manuscritos digitalizados e partituras impressas da época, além de partituras completas ou no formato melodias e cifras editadas recentemente. Um histórico sobre a composição é fornecido quando uma obra é selecionada. Há gravações em áudio associadas às obras com o título da música, intérprete(s), instrumento, datas do lançamento e da gravação, formato, álbum, gravadora, referência (codificação) e país. Os *links* para os vídeos das obras abrem uma página configurada do *YouTube* que reúne multimídias de versões do compositor interpretadas e arranjadas por diversos músicos.

O acervo de Pixinguinha⁷⁰ também pertencente ao IMS e segue outros critérios de organização relacionados às especificidades da obra do próprio compositor. No caso das partituras, os metadados descritivos são autores, arranjador, gênero, tipo (manuscrito ou editado),

⁶⁶ O acervo pode ser encontrado em http://fotografia.ims.com.br/musica/#1515433134207_3.

⁶⁷ A Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), de utilidade pública e sem fins lucrativos, arrecada e distribui direitos autorais. É dirigida e administrada por autores teatrais e compositores e sua missão é zelar pelo cumprimento dos direitos do autor, difundir a dramaturgia e estimular a atividade autoral. Mais informações em <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat>.

⁶⁸ O acervo pode ser encontrado em http://fotografia.ims.com.br/musica/#1515433054377_1.

⁶⁹ O acervo pode ser encontrado em <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/#>.

⁷⁰ O acervo pode ser encontrado em <https://pixinguinha.com.br>.

acervo (qual acervo do IMS se encontra a partitura), data, editora, número de páginas, fatura (melodia/ cifra, melodia/ acompanhamento/ letra etc.). Há uma lista de gravações que correspondem à partitura quando existentes e os metadados que as descrevem incluem o título, os autores, os intérpretes, o acompanhamento (grupo ou conjunto musical) e a opção de “ver mais” que mostra o tipo de mídia, o nº do disco e a data de lançamento.

O Instituto Antonio Carlos Jobim, criado em maio de 2001, desenvolve projetos de catalogação, conservação e disponibilização de acervos digitais⁷¹ de artistas brasileiros. Atualmente, o espaço digital do Instituto abriga os acervos de Tom Jobim, Lucio Costa, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulo. A equipe de trabalho é composta por músicos, pesquisadores, historiadores, *designers* e arquitetos. Em algumas pesquisas empreendidas nesse acervo digital percebe-se a falta uniformização de metadados para os diferentes formatos dos objetos digitais – partituras digitalizadas e *streamings* de áudio –, o que promove dúvidas quanto ao que foi catalogado – se gravação ou partitura – e as buscas nas coleções não deixam claro o formato recuperado. Além disso, identificaram-se problemas quanto à versão – se original ou arranjo – de uma obra. Em alguns casos, não há correspondência entre o áudio e a partitura em um mesmo registro no formato *Dublin Core*.

O Instituto Casa do Choro (ICC), no Rio de Janeiro, possui um acervo de partituras, instrumentos, livros, fotos e discos (78rpm, vinil e CD^{2s}) que estão sendo disponibilizados gradativamente no formato digital para ao público interessado no choro e em sua história. As diferentes coleções do ICC espelham diferentes momentos do choro e são resultado de trabalho de músicos e pesquisadores. De acordo com o *site*⁷², atualmente já estão disponibilizadas 15 mil partituras digitalizadas, divididas em dois períodos: cerca de 9 mil partituras são de autoria de compositores do século XIX, que representam uma parte expressiva da produção musical da primeira e da segunda geração de compositores atuantes na segunda metade do século XIX, período anterior ao advento do disco e do rádio; e da produção musical contemporânea representada por compositores da atualidade. A organização desse acervo considera os metadados gênero, compasso e compositor abaixo do título da obra e, em cada partitura disponibilizada, alguns atributos da manifestação e do item: arranjador, cópia (editada por), data da edição, editora, entre outras informações.

O *site* deste museu⁷³ constitui-se das gravações dos compositores que pertenceram a este movimento: Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Flávio Venturino,

⁷¹ Mais informações em <http://portal.jobim.org/pt/acervos-digitais/>.

⁷² Mais informações em <http://www.casadochoro.com.br/index.php/acervo>.

⁷³ Mais informações em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/musica/>.

Wagner Tiso, entre outros. As músicas são organizadas sob o encarte do álbum com algumas informações sobre ele. Cada áudio possui a letra e metadados que indicam o nome do disco, o título da música, o(s) compositor(es) e a lista dos intérpretes referenciados a partir do instrumento musical (ou voz) que executam na gravação.

3.2 INICIATIVAS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

A representação da informação para fins de organização é um campo da Ciência da Informação que mais estabeleceu laços com a Biblioteconomia. Com o advento das tecnologias digitais, houve o surgimento de novos padrões de codificação, que foram os vocabulários controlados e as ontologias. As tendências contemporâneas são os estudos na perspectiva da classificação facetada e as tecnologias digitais, como aplicações em metadados, modelagem de dados e sistemas de navegação e busca. Além disso, a construção de sistemas de classificação a partir de uma perspectiva sociocultural que considera as características de comunidades de interpretantes é outra tendência que foi inaugurada com os estudos em análise de domínio e utilizam a noção de comunidades discursivas para se entender a maneira como diferentes agrupamentos produzem seus próprios critérios de organização e representação (ARAÚJO, 2014).

O primeiro conjunto de normas elaborado para atender especificamente a catalogação de materiais musicais foi uma adaptação do *International Standard Bibliographic Description* (ISBD) às peculiaridades da música. A aplicação dessas normas à música e ao seu uso para a catalogação descritiva de publicações impressas de música⁷⁵ foram feitas a partir do estabelecimento de um grupo de trabalho conjunto da Comissão de Catalogação da IAML e do Comitê de Catalogação da *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA), em agosto de 1976.

O trabalho na *ISBD for Printed Music* (ISBD (PM)) foi totalmente coordenado com a *General International Standard Bibliographic Description* (ISBD (G)), desenvolvida para servir a todos os tipos de materiais bibliográficos. A publicação da 1ª edição da ISBD (PM) ocorreu em maio de 1980 e trata de um conjunto de regras que (i) especifica os requisitos para a designação e a identificação das publicações musicais impressas; (ii) designa uma ordem para os elementos da descrição específica e um sistema de pontuação para essa descrição; (iii) dispõe os registros bibliográficos produzidos por agências bibliográficas nacionais ou de outras

⁷⁵ Incluem publicações legíveis ou em forma de relevo para utilização pelos cegos. Incluem também aquelas publicadas para distribuição limitada ou para a venda sob demanda.

agências de catalogação, seja em forma legível por máquina ou impressos. No caso de dados bibliográficos armazenados em uma mídia legível para máquinas, as ISBD prescrevem convenções de exibição/ interface⁷⁶. Um estudo detalhado destas normas foi realizado por Assunção (2005).

O *Universal MARC format* (UNIMARC) foi criado para atender às recomendações e às normas da ISBD (PM). Adaptado aos documentos musicais pela IFLA, ele contém elementos para a análise catalográfica de obras musicais de qualquer natureza, incluindo o uso de marcadores (*tags*), as fontes de informação a serem pesquisadas e a ordem de pesquisas dessas fontes. Inclui elementos para especificação, descrição e identificação de música em formato impresso e manuscrito, registros sonoros e até libretos e textos musicais com detalhes sobre compositores, intérpretes, entre outros.

Em 1961, na *International Conference on Cataloguing Principles*, realizada em Paris, as conclusões do grupo de trabalho, criado pela IFLA em 1954, para coordenar as regras de catalogação em nível internacional foram conhecidas como os Princípios de Paris. Tais princípios estabeleceram as bases para as normas e regras de catalogação de aplicação internacional no que diz respeito, principalmente, aos cabeçalhos principais e secundários, dando origem à 1ª edição das *Anglo-American Cataloguing Rules* (AACR), publicadas em 1967. Em 1978, publicou-se a segunda edição (AACR2).

Os catálogos *online* da biblioteca usam os elementos de dados produzidos de acordo com as regras da AACR2 e foram codificados para um registro MARC. Este formato desenvolveu-se na década de 1960 para atuar como transporte para os dados de catalogação entre as bibliotecas. Inicialmente, os registros MARC foram usados exclusivamente pela Library of Congress (LoC) e no final dos anos 1970, tornou-se o principal meio para as entradas nos catálogos informatizados da biblioteca (COYLE; HILLMANN, 2007).

Na década de 1980, as partes essenciais de uma entrada completa do catálogo de um livro moderno pelas AACR2 e pelas ISBD incluíram os seguintes elementos: o título; a declaração de responsabilidade; a edição; o *imprinting*⁷⁷, isto é, local, editora, ano de publicação; a descrição física; a declaração de séries; qualquer anotação necessária, por exemplo, lista de conteúdos, o resumo e o *International Standard Book Number* (ISBN). Discutiu-se a inclusão de dados bibliográficos adicionais nos registros durante o desenvolvimento do MARC – os representantes das bibliotecas foram favoráveis à inclusão de vários dados para localizar futuros

⁷⁶ Texto introdutório do manual disponível em http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/isbd/isbd-pm_1991.pdf.

⁷⁷ Substantivo da língua inglesa, que pode significar impressão, marca, cunho, carimbo, sinal entre outros.

usos desconhecidos.

A decisão de quais elementos de dados seriam incluídos acabou sendo da LoC, uma vez que foi a principal instituição de apoio ao projeto em termos de pessoal e financiamento. Por isso, os primeiros registros MARC incluíram apenas os dados bibliográficos que eram de uso da LoC. Como outras bibliotecas encontraram a necessidade para elementos de dados adicionais, outros registros bibliográficos foram desenvolvidos e os aprimoramentos incluíram: *(i)* o aumento do número de cabeçalhos de assunto; *(ii)* a inclusão de tabelas de conteúdos; *(iii)* a inclusão de sumários e resumos; *(iv)* o uso aperfeiçoado da classificação; *(v)* a inclusão de índices no final dos livros; e *(vi)* a inclusão de descritores de assunto de outros vocabulários, incluindo vocabulários controlados especializados e termos de linguagem natural.

Na década de 1990, a comunidade de catalogação cooperativa desenvolveu um conjunto de normas para os principais registros – um acordo para um conjunto mínimo de dados bibliográficos para um registro de catálogo fornecido por cada biblioteca que participasse do programa de cooperação – que incluíram: título; declaração de responsabilidade; edição; local de publicação; nome do editor; data da publicação; designação e extensão de materiais específicos; título apropriado de série; numeração na série e número padronizado (CLARKE, 2015).

Os dados adicionais foram considerados opcionais. As AACR2 também estipularam variados níveis de elementos de dados necessários para registros bibliográficos, de nível 1, que omite informações como as legendas, títulos da série, ilustrações, tamanho e autores adicionais; de nível 2, que exige a inclusão de legendas, títulos da série, declarações de responsabilidade e detalhes físicos adicionais; e de nível 3, que é a obra, em sua descrição mais completa possível, exigindo a inclusão de cada detalhe aplicável orientado pelas regras com a identificação das oito áreas tradicionais de descrição bibliográfica.

Detalhes devem ser considerados pelos catalogadores de música para o preenchimento de dados em alguns dos campos-chave do MARC21⁷⁸: e incluem descrever a obra como um todo, ao invés das partes individuais, como fazem os catalogadores de música clássica que são mais propensos a criar entradas analíticas⁷⁹. Nesses registros que descrevem as obras musicais, os usuários podem encontrar muitas informações úteis sobre as partes individuais dessas obras *(i)* no campo 505 (nota de conteúdo formatado) contém o conteúdo do item musical, ou seja, as músicas ou peças contidas na partitura ou no álbum; e *(ii)* nos campos 700 (entrada adicional, nome pessoal) ou 710 (entrada secundária, nome corporativo) contêm pontos de acesso para

⁷⁸ Versão mais predominante, o MARC foi criado em 1999 como resultado da harmonização dos formatos MARC dos EUA e do Canadá, e do UNIMARC utilizado na Europa.

⁷⁹ Registros para partes individuais de uma obra musical, além de um registro para a obra completa.

peças individuais encontradas em partituras musicais ou álbuns de música orquestral e clássica, os quais incluem informações relevantes sobre cada peça, tais como compositor, título da peça, instrumento musical, tonalidade e número do *opus* (GRACY, ZENG E SKIRVIN, 2013).

A prática das agências de catalogação de música, em muitos países, ainda segue o que Hemmasi (2002) descreve como sendo um modelo confiável e previsível para a descrição de recursos de obras musicais: (i) uso da *Anglo American Cataloguing Rules* (AACR)⁸⁰, segunda edição (AACR2), com o formato de intercâmbio *Machine-readable cataloging* (MARC) e os controles de autoridade; (ii) quando um novo item é adicionado à coleção da biblioteca, o catalogador primeiramente procura no *WorldCat*⁸¹ e/ou no *Union Catalog*⁸² para verificar a existência de algum registro de autoridade ou bibliográfica desse item – se existe, tal registro é importado para um sistema local e atualizado quando necessário. Se não existe o registro, o catalogador cria registros apropriados e pode contribuir com novos registros se a sua biblioteca atua como agência catalogadora.

O grupo de trabalho de metadados do Comitê de Controle Bibliográfico da MLA elaborou um documento, em fevereiro de 2008, propondo quatorze atributos para materiais musicais. Para o comitê, estes atributos não são elementos propostos para um novo esquema para catalogação de materiais musicais, mas podem guiar a captura dos metadados apropriados a esses materiais. Para cada atributo, o documento descreve sua definição e sua utilização no âmbito da obra musical (*musical work*), da partitura musical (*notated music*) – manuscrita e/ou impressa – e da performance gravada (*recorded performance*).

A partir da perspectiva das informações armazenadas em uma biblioteca digital, Arms (2000) define metadado como dado sobre outro dado⁸³ e podem ser descritivos (informações bibliográficas), estruturais (formatos e estruturas) e administrativos (direitos, permissões e outras informações utilizadas para gerenciar o acesso). Exemplo de metadados são os registros de catálogos ou resumos. Os metadados, na visão ontológica, são interpretados a partir do acordo estabelecido por comunidades que elegem determinados atributos para serem relevantes na

⁸⁰ Código de catalogação orientado a livros, mapas e outros tipos de objetos analógicos, com um viés para catalogação plana (uso de metadados simples) e com documentação organizada com um capítulo para cada tipo de recurso. No documento do AACR2 são definidos os pontos de acesso para pessoas, entidades coletivas, nomes geográficos, títulos uniformes e remissivas com regras para descrição bibliográfica e os pontos de acesso admitidos.

⁸¹ Maior catálogo bibliográfico multilíngue no mundo, contendo milhares de registros relativos a obras musicais (quer partituras musicais ou gravações). Rede mundial de compartilhamento de serviços e conteúdo de bibliotecas ao redor do mundo. As bibliotecas depositam seus recursos e os usuários poderão acessá-los via *web*. Mais informações em <https://www.worldcat.org/whatis/default.jsp>.

⁸² Catálogo de biblioteca combinado que descreve as coleções de um número de bibliotecas.

⁸³ Dado é o termo geral para descrever a informação que é codificada em formato digital.

descrição de algum tipo de informação. O padrão de metadados (ou seja, um conjunto de características) estabelecido como o Dublin Core pode ser entendido como uma ontologia.

As discussões resultantes do comitê apresentaram 14 atributos para os recursos musicais – autor, cultura, data, descrição, extensão, formato, gênero/forma/estilo, identificador, instrumentação, idioma, localização, editor, direitos e título –, a definição de cada um deles e como devem ser utilizados os atributos, ou seja, as melhores práticas de modo geral e específica ao nível da obra e das manifestações/itens – partitura musical e performance gravada (*vide* Apêndice 1).

Barros e Café (2013) identificam os metadados de representação da informação musical como relevantes para a sua recuperação a partir de um estudo de usuários com professores e alunos brasileiros de graduação e pós-graduação de Música. Embora o foco não tenha sido a música brasileira, os resultados foram divididos em dois grupos. O primeiro inclui as áreas teóricas a partir de uma perspectiva social, antropológica e pedagógica da música – respondentes da Educação Musical, Musicologia e Etnomusicologia – e o segundo grupo formado por áreas mais focadas na prática musical – composição e *performance*. Para as autoras, o interesse maior do primeiro grupo foram as informações que destacam o caráter histórico e social (nacionalidade original da canção, período histórico) do documento musical e que fornecem conteúdo semântico para a análise histórica, etnográfica ou pedagógica (letra completa da canção). No segundo grupo, os respondentes buscam principalmente informação sobre o título e compositor das canções com uma significativa procura pelo gênero musical.

3.2.1 Modelos conceituais

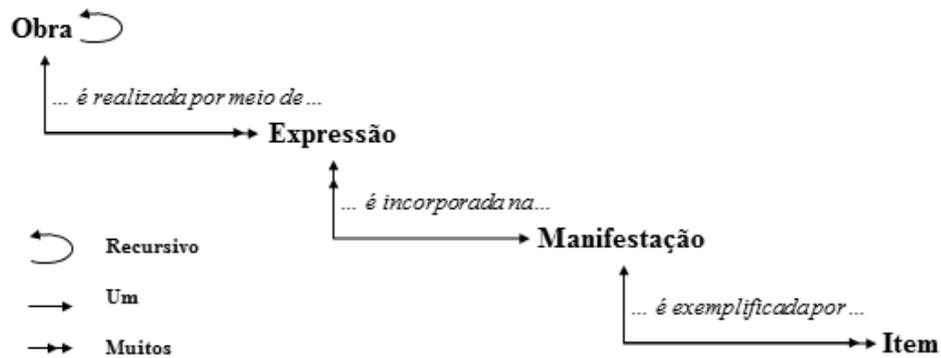
Os modelos conceituais desenvolvidos a partir do *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) têm mudado o cenário da catalogação de recursos musicais (PACHECO, 2016; ASSUNÇÃO, 2005; ANDERIES, 2004). Modelos conceituais representam coisas, processos ou abstrações e servem para definir as entidades primárias e as relações no domínio da informação a um nível elevado. Nos projetos de dados de negócios tradicionais, esses modelos podem ser compartilhados entre os *designers* e os usuários. É produto da modelagem conceitual, ou seja, modelos criados de acordo com alguma conceitualização que descreve conceitos e as disposições de seus relacionamentos entre si. A força dos modelos conceituais é facilitar a compreensão e manipulação de entidades complexas tornando-as menos complexas (COYLE, 2015; ALBUQUERQUE, 2013; CARLYLE, 2007).

O FRBR é um tipo muito específico de modelo conceitual baseado no modelo entidade-

relacionamento (E-R) de Peter Chen (1976). A modelagem E-R é uma técnica que especifica a estrutura de um modelo conceitual, ou seja, discrimina o tipo de coisas que poderiam existir e as propriedades que essas coisas podem ter. A estrutura simplificada de um modelo E-R é de três tipos de coisas: entidades (coisas – físicas ou abstratas), relacionamentos (são interações entre as entidades) e atributos (propriedades ou características dessas entidades ou relacionamentos). Esta modelagem faz dos FRBR um conjunto de conceitos de alto nível que precisam ser interpretados antes que funcionem como um *design* de dados e é independente de qualquer código de catalogação ou implementação de banco de dados, significa dizer que o modelo apresentado possibilita uma variedade de interpretações (COYLE, 2015; TILLET, 2005).

As entidades definidas no FRBR representam os objetos-chave de interesse para usuários de dados bibliográficos e são divididas em três grupos separados, que são conhecidos como grupos formais de entidades. O grupo 1 consiste em quatro entidades as quais o conceito de obra como unidade de catalogação passou a ser associado a termos como: expressão, manifestação e item, num único grupo. As entidades desse grupo apresentadas na Figura 3 representam diferentes perspectivas do interesse dos usuários nos resultados de buscas.

Figura 3: Entidades do Grupo 1 do Modelo FRBR



Fonte: adaptado de Tillett (2005, p. 25).

Cada entidade é conectada por certos relacionamentos, isto é, a obra é realizada por intermédio da expressão e as conexões de todas as entidades criam um fluxo integrado da informação. As entidades definidas como obra e expressão refletem o conteúdo intelectual ou artístico. As definidas de manifestação e item referem-se ao formato físico dos recursos. Os relacionamentos retratados no diagrama indicam que: (i) uma obra pode ser realizada por meio de uma ou mais expressões (relação representada pela linha com a seta dupla que conecta obra e expressão); (ii) uma expressão é a realização de uma única obra (seta única na linha que conecta expressão à obra); (iii) uma expressão pode ser conectada em uma ou mais expressões e vice-versa; (iv) uma manifestação pode ser exemplificada em um ou mais itens; e (v) um item só pode ser exemplificado por apenas uma manifestação (IFLA, 1998).

No Quadro 8 é descrito o conceito de cada entidade do Grupo 1, bem como sua abrangência e atributos, conforme detalhado no relatório final.

Quadro 8: Descrição das entidades do grupo 1 do FRBR

Entidade	Conceito	Atributos
Obra	<p>Uma criação intelectual ou artística distinta. Entidade abstrata reconhecida pelas realizações ou expressões da obra e difícil de definir precisamente suas fronteiras. Conceito e linha de demarcação entre uma obra e outra variam pelas visões distintas de uma cultura para outra.</p> <p>Expressões de uma mesma obra:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) diferentes textos que incorporam revisões ou atualizações em um texto posterior; 2) diminuição ou alargamento de um texto existente; 3) partes adicionais ou um acompanhamento de uma composição musical; 4) traduções de um idioma para outro; 5) transcrições musicais e arranjos; 6) versões dubladas ou legendadas de um filme. <p>Novas obras:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) quando envolve um nível significativo de esforço independente individual ou artístico (paráfrases, transcrições livres de uma composição musical); 2) adaptações de uma obra para uma forma artística ou literária (dramatização, adaptações de um meio de arte gráfica para outro); 3) resumos, compilações e sumários. 	<ul style="list-style-type: none"> – Título – Forma* (novela, peça, poema, ensaio, biografia, sinfonia, concerto, sonata, mapa, pintura, fotografia etc.) – Data* – Outras características distintivas* (diferenciar uma obra de outra obra com o mesmo título. Inclui partes de conteúdos intelectual ou artístico e <i>incipits</i> musicais) – Término pretendido (se a obra foi concebida com um final ou se continua infinitamente) – Público pretendido (definido pela idade, nível de escolaridade ou outras categorizações) – Contexto (histórico, social, intelectual, artístico ou outro no qual a obra foi originalmente concebida) – Meio de <i>performance</i>* (instrumento, voz ou outro meio de <i>performance</i> com o qual uma obra musical foi originalmente composta) – Assunto** (da obra e de seu conteúdo) – Designação numérica* (número de série, opus ou de indexação temática designado a uma obra musical pelo compositor, editor ou musicólogo) – Tonalidade* (conjunto de alturas relacionadas que estabelece uma única classe de altura como um centro tonal da obra musical foi originalmente composta) – Local de origem** – História** (inclui mudanças no título dos recursos continuados) – Coordenadas (obra cartográfica) – Equinócio (obra cartográfica)
Expressão	<p>Uma realização intelectual ou artística de uma obra na forma de notação alfa-numérica, musical ou coreográfica, sonora, imagem, objeto, movimento, etc. ou qualquer combinação dessas formas.</p> <p>Abrange, por exemplo, as palavras, frases, parágrafos específicos, etc., que resultam da realização de uma obra sob a forma de um texto, ou as notas particulares, fraseado, etc. que resultam da realização de uma obra musical.</p> <p>Seus limites são definidos, no entanto, de modo a excluir os aspectos da forma física, tais como tipo e <i>layout</i> de página.</p> <p>Na medida em que a forma de expressão é uma característica inerente da expressão, qualquer alteração na forma (e.g., de notação alfanumérica para a palavra falada) resulta em uma nova expressão (tradução de um idioma para outro, revisão ou modificação do texto etc.).</p> <p>Distinções bibliográficas: dependerá da</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Título – Forma* – Data* – Idioma* – Outras características distintas* (distinguir uma expressão de outra expressão. Inclui nomes associados com versões variantes, designações de edição e versão do conteúdo intelectual) – Extensibilidade – Revisibilidade – Extensão – Sumarização – Contexto – Resposta crítica – Restrições de uso – Padrões sequenciais (séries) – Regularidade esperada da publicação (série) – Frequência esperada da publicação (série) – Tipo de partitura (notação musical) – Meio de <i>performance</i>* (da música escrita ou

Entidade	Conceito	Atributos
	<p>natureza da própria obra ou das necessidades dos usuários.</p>	<p>gravada)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Escala (imagem/objeto cartográfico) – Projeção (imagem/objeto cartográfico) – Técnica de apresentação (imagem/objeto cartográfico) – Representação de relevo (imagem/objeto cartográfico) – Medição geodésica, <i>grid</i> e vertical (imagem/objeto cartográfico) – Técnica de gravação (imagem de sensoriamento remoto) – Característica especial (imagem de sensoriamento remoto) – Técnica* (imagem gráfica ou projetada)
<p>Manifestação</p>	<p>A incorporação física de uma expressão de uma obra.</p> <p>Representa todos os objetos físicos que arcam com as mesmas características, no que diz respeito ao conteúdo intelectual e à forma física (incluindo manuscritos, livros, periódicos, mapas, cartazes, gravações sonoras, filmes, gravações de vídeo, CD-ROMs, kits multimídia etc.).</p> <p>Quando uma obra é realizada, a expressão resultante da obra pode ser fisicamente incorporada em ou num meio, tal como papel, fita de áudio, de vídeo tape, lona, gesso, etc. Esta forma de realização constitui uma manifestação física da obra.</p> <p>Em alguns casos, pode haver apenas um único exemplar físico produzido dessa manifestação da obra (o manuscrito de um autor, uma fita gravada em um arquivo de história oral, uma pintura a óleo original, etc.). Em outros casos, há várias cópias produzidas, a fim de facilitar a divulgação ou distribuição pública em que há normalmente um processo de produção mais formal envolvido, e um editor, produtor, distribuidor que assume a responsabilidade pelo processo. Em outros casos, pode haver apenas um número limitado de cópias feitas de um exemplar original para fins como o estudo privado (a dublagem de uma gravação original de uma peça de música), ou a preservação (uma fotocópia produzida em papel permanente da máquina de escrever original de um autor).</p> <p>As fronteiras entre uma manifestação e outra são desenhadas com base tanto no conteúdo intelectual como na forma física.</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Título – Declaração de responsabilidade – Designação de edição e publicação (<i>issue</i>)* – Local de publicação/distribuição* – Editor/distribuidor* – Data de publicação/distribuição* – Fabricante/manufaturador – Declaração de séries – Forma de suporte* – Extensão do suporte – Meio físico – Modo de captura – Dimensões do suporte – Identificador (da manifestação) – Fonte de aquisição/acesso autorizado – Termos de disponibilização – Restrições de acesso à manifestação – Tipo de letra (livro impresso) – Tamanho (livro impresso) – Folheação (<i>hand-printed book</i>) – Colação (<i>hand-printed book</i>) – <i>Status</i> de publicação (serial) – Numeração (serial)* – Velocidade de reprodução (gravação sonora) – Largura da ranhura/sulco (gravação sonora) – Tipo de corte (gravação sonora) – Configuração da fita (gravação sonora) – Tipo de som (gravação sonora) – Características especiais de reprodução (gravação sonora) – Cores (imagem) – Proporção de redução (microforma) – Polaridade (microforma ou projeção visual) – Geração (microforma ou projeção visual) – Formato de apresentação (projeção visual) – Requisitos de sistema (recurso eletrônico) – Características de arquivo (recurso eletrônico) – Modo de acesso (recurso eletrônico de acesso remoto) – Endereço do acesso (recurso eletrônico de

Entidade	Conceito	Atributos
		acesso remoto)
Item	Um único exemplar de uma manifestação. A entidade definida como item é uma entidade concreta. É, em muitos casos, um único objeto físico (uma cópia de uma monografia de um volume, uma única fita de áudio). Há casos, porém, em que a entidade definida como item abrange mais de um objeto físico (uma monografia emitida em dois volumes encadernados separadamente, uma gravação emitida em três discos compactos separados).	<ul style="list-style-type: none"> – Identificador do item (número ou código que diferencia um item de outro em uma mesma coleção e/ou instituição) – <i>Fingerprint</i> – Proveniência – Marcas/inscrições – Histórico de exibição – Condição do item – História de tratamento – Programação de tratamento – Restrições de acesso ao item

Fonte: IFLA (1998, 2008). * indica os atributos considerados pelo modelo conceitual FRAD nos pontos de acesso controlado ou em outros elementos de dados registrados nos registros de autoridade; ** acrescentados à lista de atributos pelo FRAD.

Os relacionamentos no modelo conceitual FRBR são indispensáveis à navegação no universo bibliográfico, possuem informação sobre a natureza dos vínculos que existem entre as entidades, possibilitam a disposição e oferecem direções para melhorar a descoberta dos recursos (OLIVER, 2011, p. 26-27).

Coyle (2016) afirma que a ênfase em “obras” e nas relações entre elas estimulou a discussão dos tipos de relacionamentos que podem acontecer entre os recursos bibliográficos. As relações de conteúdo permitem interagir itens e navegar por meio da complexa rede do universo bibliográfico. Essas relações (mostradas na Figura 4) podem ser vistas como um contínuo de obras, expressões, manifestações e itens.

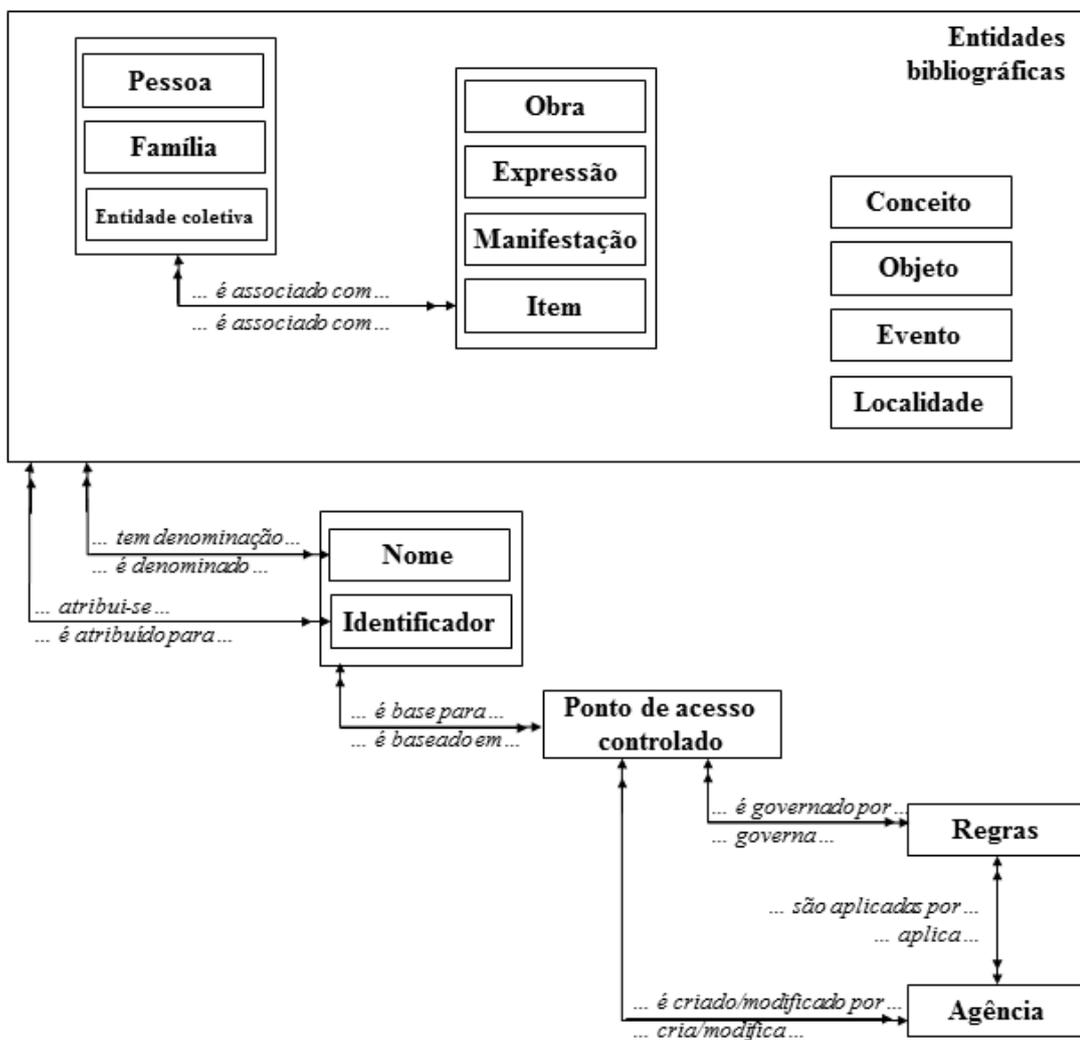
Além do grupo 1, a IFLA decidiu nomear outros grupos para ampliar o modelo FRBR para incluir dados de autoridade, o *Functional Requirements for Authority Data* (FRAD). O grupo de trabalho *Functional Requirements and Numbering of Authority Records* (FRANAR), foi o responsável por desenvolver esse modelo que recebeu a aprovação de seu relatório final e a publicação em março de 2009.

A principal proposta do modelo conceitual FRAD é fornecer uma estrutura para a análise dos requisitos funcionais para elemento de dado de autoridade⁸⁵ que é requerido para dar suporte ao controle de autoridade e para o compartilhamento internacional de dados de autoridade. Utilizou a mesma técnica de análise de entidade usada no FRBR para construir esse modelo, ou seja, indentificar os objetos-chave que são do interesse de usuários de informação em um domínio particular.

⁸⁵ Dado de autoridade, parte da sigla FRAD é definido como a agregação de informação sobre uma pessoa, família, corporação ou obra cujo nome é usado como a base para um ponto de acesso controlado para citações ou registros bibliográficos em um catálogo de biblioteca ou arquivo bibliográfico (IFLA, 2008).

Um diagrama completo do FRAD é demonstrado na Figura 4. As relações entre as entidades representadas nesse diagrama refletem associações inerentes aos vários tipos de entidade. As linhas e setas que ligam as entidades na parte superior com aquelas na parte inferior representam as relações entre o nome, o identificador e as entidades bibliográficas com as quais estão associados. Uma instância específica de qualquer dessas entidades bibliográficas pode ser denominada por um ou mais nomes e, inversamente, qualquer nome pode ser denominado por uma ou mais instâncias específicas de qualquer uma das entidades bibliográficas. Do mesmo modo, uma instância específica de qualquer uma dessas entidades pode ser atribuída a um ou mais identificadores, mas apenas um identificador pode ser atribuído a uma única instância específica de uma entidade bibliográfica (IFLA, 2008).

Figura 4: Modelo conceitual para dados de autoridade



Fonte: IFLA (2008, p. 7).

A Figura 4 também descreve uma relação (“é associado com”) que pode ser aplicada entre uma pessoa, família ou entidade coletiva e entre uma obra, expressão, manifestação ou um item. As relações na parte inferior representam as associações entre o nome, o identificador e o ponto de acesso formal e estruturado, além da associação entre o ponto de acesso com as regras e agência. Um nome específico ou identificador pode ser a base para um ponto de acesso controlado e um ponto de acesso controlado pode ser baseado em um nome ou identificador. No Quadro 9 são descritas as entidades do Grupo 2 e os atributos a elas associados.

Quadro 9: Conceito e abrangência das entidades do Grupo 2

Entidades	Conceito	Atributos
Pessoa	Um indivíduo envolvido na criação ou realização de uma obra (autores, compositores, artistas, editores, tradutores, diretores, intérpretes) ou o assunto de uma obra (o assunto de uma obra biográfica ou autobiográfica, de uma história, etc.).	<ul style="list-style-type: none"> – Datas associadas com a pessoa (ano/mês/dia do nascimento, da morte, etc.) – Título da pessoa (nobreza, honra, posição social, cargo público, etc.) – Gênero* – Local de nascimento* – Local de morte* – País* – Local de residência* – Afiliação* – Endereço* – Idioma da pessoa* – Campo de atividade* – Profissão/ocupação* – Bibliografia/história* – Outras informações (outras informações pelas quais a pessoa é conhecida ou identificada; associa a pessoa com uma obra particular ou com outra pessoa)
Família*	Duas ou mais pessoas relacionadas pelo nascimento, casamento, adoção, união civil ou status legal semelhante ou que se apresentam como uma família.	<ul style="list-style-type: none"> – Tipo de família (clã, dinastia, unidade familiar, patriarca, matriarca, etc.) – Datas da família – Localidades associadas com família – Idioma da família – Campo de atividade – História da família
Entidade coletiva	Organização ou grupo de indivíduos e/ou organizações que agem como uma unidade identificados por um nome específico.	<ul style="list-style-type: none"> – Localidade associada com a entidade coletiva (países, estados, províncias, cidades, capitais, municípios etc.) – Datas associadas à entidade coletiva – Idioma da entidade coletiva* – Endereço* – Campo de atividade* – História* – Outras informações (tipos de incorporação, organização ou jurisdição – ordem fraterna, comarca, grupo musical etc. – e característica distintiva – nome da denominação de uma igreja local)

Entidades	Conceito	Atributos
Nome	Um caractere, palavra ou grupo de palavras e/ou caracteres pelos quais uma entidade é conhecida.	<ul style="list-style-type: none"> – Tipo de nome – <i>String</i> de nome – Escopo de uso (formas, gêneros etc. associado com um nome usado por um autor) – Datas de uso – Idioma do nome – <i>Script</i> do nome – Esquema de transliteração do nome
Identificador	Um número, código, palavra, frase, logotipo, dispositivo, etc., que está associado a uma entidade, e serve para diferenciar essa entidade de outras dentro do domínio em que o identificador é atribuído.	Tipo de identificador (<i>strings</i> alfabéticas identificando um sistema de numeração (ISBD, ISSN, ISRC etc.) ou símbolos que designam o tipo de identificador.
Ponto de acesso controlado	Um nome, termo, código, etc., em que um registro ou referência bibliográfica e de autoridade serão encontrados.	<ul style="list-style-type: none"> – Tipo de ponto de acesso controlado – Designação utilizada – Ponto de acesso indiferenciado – Idioma da base de ponto de acesso – Idioma de catalogação – <i>Script</i> da base de ponto de acesso – <i>Script</i> de catalogação – Esquema de transliteração da base de ponto de acesso – Esquema de transliteração da catalogação – Fonte do ponto de acesso controlado – Base do ponto de acesso – Adições (qualificador: nome completo, título de nobreza, realeza ou eclesiástico, datas adicionais, localidade de uma entidade coletiva, etc.)
Regras	Um conjunto de instruções sobre a formulação e/ou registros de pontos de acesso controlados (formas autorizadas, variantes ou referências, etc.).	Citação para regras (título das regras, etc. e, quando necessário, nome dos responsáveis pelas regras, designação da edição, data, etc.) Identificador das regras (acrônimo, iniciais ou código alfanumérico que identifica as regras)
Agência	Uma organização responsável por criar ou modificar um ponto de acesso controlado. É responsável pela aplicação e interpretação das regras que ela cria/utiliza. Pode também ser responsável pela criação e manutenção de identificadores dentro de seu domínio.	<ul style="list-style-type: none"> – Nome da agência – Identificador da agência (código alfanumérico como IDO 15511, <i>International Standard Identifier for Libraries and Related Organizations</i> (ISIL) e <i>MARC21 Organization Codes</i>) – Localização da agência (país, estado/província, cidade, etc.)

Fonte: adaptado de IFLA (1998, 2008). * O documento do FRBR não inclui esta entidade e atributos.

Um ponto de acesso controlado pode basear-se numa combinação de dois nomes e/ou identificadores, como no caso de um ponto de acesso de criador ou título, que representa uma obra e combina o nome do autor com o nome (título) da obra. O ponto de acesso controlado será centrado em uma instância da entidade obra. No entanto, a fim de funcionar com eficácia, o ponto de acesso deve refletir a relação dessa obra não apenas com as instâncias da entidade nome (ou seja, aos diversos títulos pelos quais a obra é conhecida), mas sua relação com instâncias de outras entidades representadas na parte superior, bem como a pessoa, família ou

entidade coletiva responsável pela obra. Os pontos de acesso controlados podem ser governados por regras e essas, por sua vez, podem ser aplicadas por uma ou mais agências. Do mesmo modo, os pontos de acesso controlados podem ser criados, ou modificados, por uma ou mais agências.

O grupo de trabalho FRANAR responsável pelo FRAD incluiu alguns aspectos de elementos de dados de assunto em seu modelo, mas não empreendeu uma análise completa das entidades e relacionamentos relevantes às autoridades de assunto. Como resultado, o grupo de trabalho *Functional Requirements for Subject Authority Records* (FRSAR) foi formado, em 2005, para dar conta das questões de assuntos de elementos de dados de autoridade e investigar usuários. Esse grupo iniciou os estudos a partir de 2005 e trabalhou em paralelo com o FRANAR (que existiu de 1999 a 2009) para desenvolver modelos dentro da estrutura FRBR. O grupo FRSAR segue FRBR na metodologia, especificação e apresentação das entidades e dos relacionamentos. No Quadro 10 são apresentados os conceitos trazidos no relatório final do FRBR e os acréscimos introduzidos no documento que explica o modelo conceitual FRAD.

Quadro 10: Entidades do grupo 3 do FRBR acrescidas de entidade do FRSAD

Entidades	Conceito	Atributos
<i>Thema</i> **	<ul style="list-style-type: none"> – Qualquer entidade usada como assunto de uma obra – obra tem como assunto <i>thema</i> e <i>thema</i> é assunto de obra; compreende a <i>aboutness</i> dos recursos que satisfarão a necessidade de informação. – Na estrutura do FRBR pode ser vista como uma entidade e também como uma super-entidade ou superclasse incluindo os grupos 1, 2 e 3. 	Depende da implementação do sistema de autoridade de assunto.
<i>Nomen</i> **	<ul style="list-style-type: none"> – Qualquer signo ou sequência de signos (caracteres alfanuméricos, símbolos, sons etc.) que o <i>thema</i> é conhecido, referenciado ou localizado. – Pode ser legível para humanos ou para máquina. – É a superclasse das entidades FRAD: nome, identificador e ponto de acesso controlado. 	<ul style="list-style-type: none"> – Esquemas para codificação de valores (listas de cabeçalhos de assunto, tesouros etc.) e de sintaxe (padrões de codificação de datas etc.) – Fonte de referência – Representação (alfanumérica, sonora, gráfica etc.) – Idioma – <i>Script</i> (chinesa simplificada ou tradicional etc.) – Conversão do <i>script</i> – Forma (nome completo, abreviação, fórmula etc.) – Tempo de validade – Público (a comunidade ou o grupo para o qual o <i>nomen</i> é adotado) – Status no sistema (proposto, aceito, obsoleto etc.)
Conceito	<ul style="list-style-type: none"> – Uma noção ou ideia abstrata – Engloba abstrações que podem ser o 	Termo para o conceito

	assunto de uma obra	
Objeto	– Uma coisa material – Envolve coisas materiais que podem ser assunto para uma obra	Termo para o objeto
Evento	– Uma ação ou ocorrência – Engloba ações e ocorrências que podem ser assunto de uma obra	Termo para o evento
Localidade	Uma localização	Termo para a localidade

Fonte: adaptado de IFLA (1998, 2008). ** Entidades que não aparecem no documento dos modelos conceituais FRBR e FRAD.

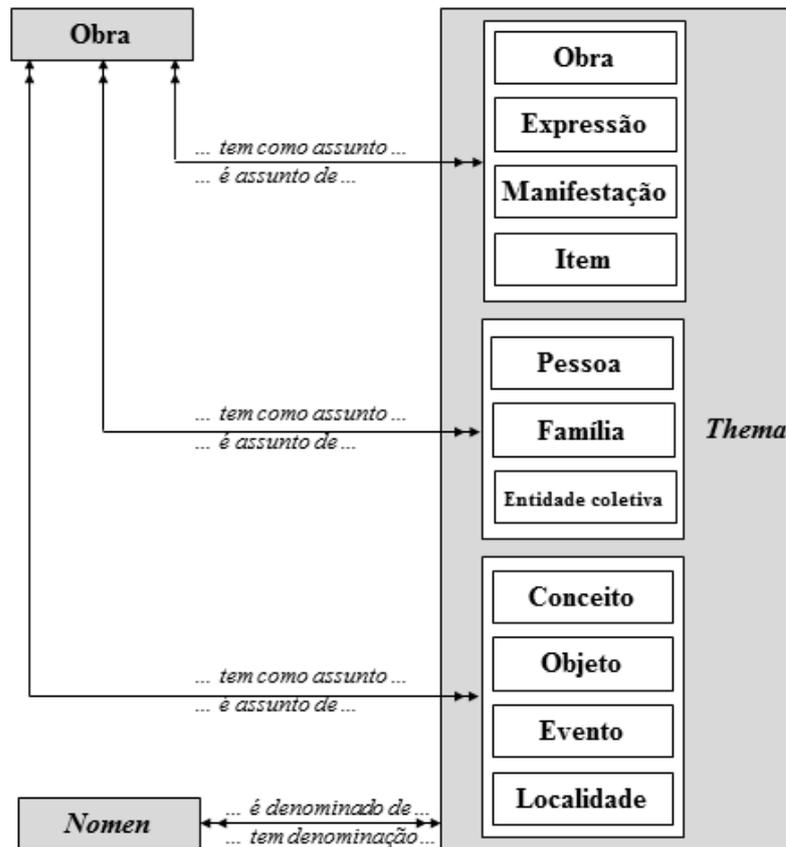
A meta do Grupo de Trabalho FR SAR foi definida nos seguintes termos de referência: (i) construir um modelo conceitual das entidades do grupo 3 no âmbito FRBR como elas se referem à tematicidade⁸⁸ de obras; (ii) fornecer uma estrutura de referência claramente definida para relacionar os dados em registros de autoridade de acordo com as necessidades dos usuários desses dados; e (iii) acompanhar a avaliação do potencial de compartilhamento internacional e uso de dados de autoridade de assunto nas bibliotecas e fora delas. Além disso, definir alternativas a partir das entidades de assunto do grupo 3, incluindo o estudo do FRBR que são: (i) as entidades que podem servir como assuntos de uma obra (a relação “tem como assunto”); (ii) possíveis subentidades do *cluster* do grupo 3; e (iii) as entidades adicionais relacionadas ao *cluster* grupo 3 (IFLA, 2010).

A Figura 5 descreve os relacionamentos de assunto entre obras e entidades dos grupos 1, 2 e 3. Uma nova entidade, família, adicionada ao grupo 2, também é mostrada na estrutura geral do modelo conceitual. As entidades do grupo 3 representam um conjunto adicional de assuntos de obras e inclui, de acordo com o FRBR, conceito, objeto, evento e localidade.

O grupo de trabalho FR SAR escolheu termos em latim: *thema* (plural *themata* ou *themas*) e *nomen* (plural *nomina* ou *nomens*) por serem culturalmente neutros e não requerem traduções. No inglês, o termo *thema* inclui *subjectcs*, *topics* e *concept*, mas o grupo entendeu que há diferentes visões de granularidade – alguns veem *subjectcs* como sinônimo de *topics* e outros veem *topics* com componente de *subjectcs*. Para o FR SAR foi o indispensável distinguir *thema* da entidade “conceito” do FRBR, pois *thema* é uma superclasse de todas as entidades do FRBR. Para *nomen*, a escolha justifica-se pelo termo “nome” ser considerado sinônimo de nome próprio, além de ter a necessidade de distingui-lo da entidade “nome” do FRAD.

⁸⁸ Relação entre uma obra e seu assunto. É um conceito central para a organização do conhecimento (IFLA, 2010, p. 10).

Figura 5: Relações do FRSAD com FRBR e a adição da entidade família do FRAD



Fonte: IFLA (2010, p. 15).

As relações “tem como assunto” estabelecidas pela obra e pelas entidades que representam a tematicidade da obra é mantida inteiramente nos FRSAD. No documento do FRSAD, as entidades do grupo 3 não são conceituadas ou não é atribuída a elas alguma propriedade e/ou algum valor. Compreende-se que a criação das novas entidades *thema* – que envolvem todas as entidades FRBR, a entidade família trazida pelo FRAD e a entidade *nomen* que inclui as entidades nome, identificador e ponto de acesso controlado do FRAD – trazem mais abstração ao modelo conceitual e maior liberdade. Estes aspectos são percebidos pelas características dos atributos nos FRSAD. Tais atributos são aplicáveis a instâncias individuais de *nomens*, mas também podem ser usados para todo um sistema de autoridade de assunto.

Para as entidades conceito, objeto, evento e localidade, as orientações para a escolha do termo são: palavra, frase ou grupo de caracteres utilizado para designar o conceito, objeto, evento e localidade e podem envolver um ou mais termos e uma ou mais formas do termos, além de serem escolhidas por meio de um cabeçalho uniforme e a inclusão de outros termos deve ser tratada como termos variantes.

Os FRAD e os FRSAD complementaram e desenvolveram alguns aspectos do modelo

original dos FRBR. Os três modelos são chamados de família FRBR. Há algumas variantes, entre elas, os grupos de trabalho FRBR, FRANAR e FRSAR tomaram decisões diferentes de modelagem durante o desenvolvimento dos modelos. A harmonização dos três modelos pode resultar no desenvolvimento de novos modelos e, por isso, o grupo FRSAR, em seu relatório, listou as diferenças mais relevantes, que estão no Quadro 11.

Quadro 11: Diferenças relevantes entre os três modelos conceituais

FRSAD versus FRBR	Adiciona a tarefa “explorar” (recomenda que essa tarefa seja acrescentada ao modelo geral).
	<i>Thema</i> inclui grupos 1 e 2 e é introduzido como uma superclasse de todas as outras entidades que podem ser assunto de uma obra.
	Nenhuma entidade é explicitadamente predefinida no grupo 3. FRBR define quatro entidades – conceito, objeto, evento e lugar –, mas o FRSAR decidiu evitar quaisquer subclasses definidas: cada implementação particular necessitará definir categorias para os tipos de <i>themas</i> .
	<i>Nomen</i> é introduzido (incluindo atributos e relacionamentos) e é definido como uma entidade separada, em vez de um atributo para permitir modelagem apropriada – FRSAR introduz uma diferenciação entre a coisa em si mesma e seu nome (rótulo, legenda etc.) que é modelado como um atributo da entidade a que se refere. O <i>nomen</i> permite introduzir atributos (idioma) e relacionamentos (entre a coisa e seu nome) porque um modelo E-R não tem atributos de um atributo.
FRSAD versus FRAD	Tarefas do usuário: contextualização e justificativa (tarefa de profissionais da informação) em FRAD versus Explorar em FRSAD o que expressa melhor as tarefas de navegação, familiarização e descoberta.
	Nome (caractere ou grupo de palavras e/ou caracteres pelos quais uma entidade é conhecida no mundo real) em FRAD versus <i>nomen</i> (entidade mais geral, compreendendo qualquer apelação – textual ou outra – no mundo real ou nos sistemas artificiais) em FRSAD.
	Nome, identificador e ponto de acesso controlado como entidades separadas em FRAD versus valores do atributo “tipo de <i>nomen</i> ” em FRSAD – inclui as do FRAD, mas com abordagem mais flexível que permite tipos específicos de identificadores podem ser definidos como valores para “tipo” de <i>nomen</i> .
	Regras e agência como novas entidades em FRAD e modelagem não explícita em FRSAD – por causa do foco no modelo e não no processo de catalogação. Se necessário, regras podem ser consideradas instâncias da obra e agências instâncias de corporações.

Fonte: adaptado de IFLA (2010).

Os três modelos conceituais mapeiam a relação entre os elementos de dado, que são apontados nos registros bibliográficos ou de autoridade com as necessidades dos usuários. Os FRBR não fazem diferença entre o usuário final e o profissional da informação que assiste ao usuário final. As tarefas de usuários dos FRAD também remetem-se às necessidades dos usuários, porém, identificam duas classes de usuários: o usuário final e o profissional da informação que cria e faz a manutenção dos dados de autoridade. Além das tarefas dos usuários de dados de autoridade de assuntos apresentadas nos FRAD, os FRSAD acrescentam uma nova tarefa, explorar, em que o usuário pode correlacionar o *nomen* de um *thema* em um sistema de autoridade de assunto ao seu respectivo *nomen* do mesmo *thema* em outro sistema.

No Quadro 12 é possível visualizar as distinções das tarefas de usuários dos três modelos conceituais que subsidiaram as discussões dos grupos de trabalhos.

Quadro 12: Tarefas do usuário que subsidiaram a elaboração dos modelos conceituais

FRBR (relativas aos dados bibliográficos)	FRAD (relativas aos dados de autoridade)	FRSAD (relativas aos sistemas de dados de autoridade de assunto)
Encontrar (uma ou mais entidades que corresponda aos critérios de busca formulados pelo usuário).	Encontrar (uma ou mais entidades utilizando atributo(s) adotado(s) ou um relacionamento da entidade com os critérios de busca; ou explorar as entidades do universo bibliográfico usando tais atributos e relacionamentos).	Encontrar (um ou mais assuntos e/ou suas denominações, que corresponde(m) aos critérios formulados pelo usuário, usando atributos e relacionamentos).
Identificar (uma entidade, se corresponde àquela procurada ou distinguir entre duas ou mais entidades com características similares).	Identificar (uma entidade ou validar a forma do nome a ser usado por um ponto de acesso controlado).	Identificar (um assunto e/ou sua denominação com base em seus atributos e relacionamentos).
Selecionar (uma entidade que atenda aos requisitos do usuário com respeito ao conteúdo, formato físico, etc. ou rejeitá-la se inapropriada às necessidades do usuário).	–	Selecionar (um assunto e/ou sua denominação apropriados às necessidades do usuário).
Obter (acesso à entidade via compra ou empréstimo ou ainda via conexão <i>online</i> remota).	–	–
–	–	Explorar (relacionamentos entre assuntos e suas denominações para compreender a estrutura do domínio de um assunto e sua terminologia).
–	Contextualizar (localização da pessoa, entidade coletiva, obra, etc. em contexto além de clarificar o relacionamento entre pessoa, entidade coletiva, etc. e o nome pelo qual são conhecidas).	–
–	Justificar (documentar a razão do criador de dado de autoridade ao escolher o nome ou forma de nome e em qual ponto de acesso controlado está baseado).	–

Fonte: IFLA (1998, 2008, 2010).

A MLA publicou um documento⁸⁹ para guiar a organização dos sistemas de busca baseada na indexação e na exibição de requisitos para a descoberta de recursos musicais (NEW-COMER et al., 2013). O documento contém recomendações em três seções, com as duas primeiras alinhadas com os conceitos FRBR: obra musical, expressões e manifestações; e outros aspectos de descoberta musical. Em cada seção, identifica-se e discute-se cada atributo individual e suas relações e depois se provê uma breve recomendação. As melhores práticas para o uso de atributos no que diz respeito (*i*) à indexação – inclusão de índices pesquisáveis em

⁸⁹ Mais informações disponíveis em: <<http://committees.musiclibraryassoc.org/ETSC/MDR>>. Acesso em 10 nov. 2016.

ferramentas de descoberta; (ii) à exibição – torna os dados visualizáveis em interfaces de usuários; e conversão dos códigos para a língua vernacular; (iii) ao uso em facetas/limites – uso de dados para criar filtros pré ou pós-pesquisa com base nos dados⁹⁰ e às listas de campos de autoridade MARC relacionados, se aplicáveis.

O IFLA *Library Referencial Model* (intitulado inicialmente como FRBR-LRM)⁹¹ tem sido proposto como um modelo conceitual de referência de alto nível, desenvolvido dentro de uma estrutura de modelagem de relacionamento entre entidades. O modelo abrange dados bibliográficos, entendidos em sentido amplo e geral. Em termos de abordagem geral e metodologia, o processo de modelagem que resultou no modelo IFLA LRM decorre da abordagem do estudo FRBR original. O modelo explicita os princípios gerais que regem a estrutura lógica da informação bibliográfica, sem fazer pressupostos sobre como esses dados podem ser armazenados em qualquer sistema ou aplicação particular. Como resultado, o modelo não faz distinção entre os dados armazenados em registros bibliográficos ou em registros de autoridade de nome ou de assunto. Para os propósitos do modelo, todos esses dados estão incluídos sob o termo informação bibliográfica e, como tal, estão dentro do escopo do modelo.

Este modelo conceitual inclui menos detalhes em comparação com o FRBRoo, que procura ser comparável em termos de generalidade com o CIDOC CRM. O IFLA LRM continua a ser um modelo emanado da comunidade de bibliotecas para dados de bibliotecas. Não pressupõe a restrição de outras comunidades de patrimônio na conceitualização dos dados relevantes para as respectivas comunidades. O diálogo entre comunidades no desenvolvimento de ontologias de múltiplos domínios é de grande interesse e tem potencial para melhorar o serviço aos usuários. O estabelecimento de um modelo único e consistente do domínio da biblioteca, tal como o IFLA LRM, proporciona um pré-requisito favorável e necessário para qualquer atividade conjunta desenvolver qualquer modelo comum futuro.

Ao enquadrar as tarefas do usuário que fornecem foco para o modelo, foram consideradas as necessidades de variados usuários de dados bibliográficos e de autoridade. Os dados podem ser utilizados por leitores, estudantes, pesquisadores e outros tipos de usuários finais, por bibliotecários, por outros atores da cadeia de informações, incluindo editores, distribuidores, vendedores, etc. Muitos dos usos feitos pelos dados por esses grupos de pessoas podem ser

⁹⁰ As tradicionais OPACs enfatizam limites pré-pesquisa e ferramentas de navegação facetadas para descoberta, promovem facetas pós-pesquisa para obter resultados refinados (NEWCOMER et. al, 2013).

⁹¹ A última versão do documento está disponível em: < <https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017.pdf>>.

vistos como casos de uso específicos das cinco tarefas genéricas do usuário definidas no Quadro 13.

Quadro 13: Sumário das tarefas dos usuários

Encontrar	Trazer informação sobre um ou mais recursos de interesse pela pesquisa em qualquer critério relevante.
Identificar	Clarificar o entendimento da natureza dos recursos encontrados para distinguir entre recursos similares.
Selecionar	Determinar a adequação dos recursos encontrados e ser capaz de aceitar ou rejeitar recursos específicos.
Obter	Acessar o conteúdo do recurso.
Explorar	Descobrir recursos usando as relações entre eles e também colocar esses recursos em um contexto.

Fonte: adaptado IFLA LRM (2017).

As tarefas do usuário são formuladas do ponto de vista de suportar a capacidade do usuário final em executá-las. Na descrição das tarefas, o termo "recurso" é usado para representar instâncias de qualquer uma das entidades definidas no modelo, bem como recursos reais da biblioteca. Isso reconhece que os recursos da biblioteca são os mais relevantes do ponto de vista do usuário final. Dividir o processo de busca e informação em cinco tarefas genéricas destina-se a extrair cada um dos aspectos básicos desse processo. Embora as tarefas sejam listadas aqui em uma determinada ordem, não há intenção de implicar que estas sejam etapas obrigatórias em um processo ideal de busca de informações. Algumas tarefas do usuário podem acontecer simultaneamente na mente do usuário (como é caso de identificar e selecionar, por exemplo). Em particular, a tarefa explorar é uma dimensão separada das outras tarefas: em alguns casos, fornece pontos de partida para processos de busca de informações adicionais e, em outros, servem para permitir a navegação sem qualquer objetivo de informação específico.

A definição de modelo formal a ser apresentada abrange os três elementos utilizados nos modelos de entidade-relação: (i) entidades: as classes que são o foco de interesse; (ii) atributos: os dados que caracterizam instâncias de entidades; (iii) relações: as propriedades que ligam instâncias de entidades.

As entidades no modelo IFLA LRM são definidas em termos gerais, inclusivos, de modo a extrair as características mais relevantes para satisfazer as necessidades desses usuários. As entidades servem como domínios e intervalos das relações destacadas no modelo. Os atributos definidos para cada entidade servem para definir mais as suas características.

O modelo inclui uma única entidade de nível superior (*res*), mostrada na primeira coluna da tabela; todas as outras entidades são subclasses diretas ou indiretas de *res*. As oito entidades

que são subclasses diretas de *res* são obra, expressão, manifestação, item, agente, *nomen*, lugar, intervalo de tempo. As duas entidades que são subclasses da entidade agente são pessoa e agente coletivo.

Nenhum dos atributos definidos no modelo é exigido para qualquer instância de uma entidade, mas podem ser registrados quando os dados forem considerados relevantes para a finalidade da aplicação. O modelo conceitual define e descreve o conteúdo do atributo, mas cada aplicativo precisa fornecer detalhes sobre o método de registro dos dados. Esses dados de um atributo podem ser registrados de acordo com uma lista ou vocabulário controlado, ou como uma linguagem natural literal numa língua ou um *script* preferido pela agência que registra os dados.

Os atributos apresentados em cada entidade são representativos e não devem ser considerados uma lista exaustiva de atributos determinados para uma aplicação específica. Um aplicativo pode definir atributos adicionais para registrar dados relevantes adicionais ou para gravar dados em um nível maior de granularidade. Somente as entidades declaradas no modelo possuem atributos definidos.

O agente coletivo não possui atributos definidos. A subclasse de entidades resulta em subtipos de atributos. Por exemplo, como as entidades pessoa e agente coletivo são subclasses da entidade agente, todos os atributos definidos para a entidade de agente também podem ser aplicados às entidades de pessoa ou agente coletivo e não precisam ser explicitamente definidos. Os atributos especificamente definidos para a entidade pessoa não podem ser estendidos à superclasse agente.

Seguindo a estrutura da hierarquia da entidade (*vide* Quadro 14), os atributos também podem apresentar hierarquia. Em particular, o atributo Categoria da entidade *Res* é subtipo para fornecer atributos de Categoria para certas entidades de subclasse de *Res*. Estes são os únicos atributos definidos no nível inferior do modelo (quarta coluna).

Todos os outros atributos estão no mesmo nível e são dados na terceira coluna. Em uma expansão do modelo, atributos adicionais de nível inferior podem ser definidos. A terceira pessoa no nível de entidade é mostrada na mesma coluna que as entidades de segundo nível (o agente coletivo de entidade não é mostrado, pois não possui atributos definidos).

Quadro 14: Hierarquia de atributos

Entidade de mais alto nível	Entidade de nível mais baixo	Atributo de mais alto nível	Atributo de nível mais baixo
<i>Res</i>	Obra	Categoria	Categoria
	Expressão		Categoria
	Manifestação		Categoria do suporte
	<i>Nomen</i>		Categoria
	Lugar		Categoria
<i>Res</i>		Nota	
	Obra	Atributo representativo da expressão	
	Expressão	Extensão	
	Expressão	Audiência	
	Expressão	Direitos de uso	
	Expressão	Escala Cartográfica	
	Expressão	Idioma	
	Expressão	Tonalidade	
	Expressão	Meio de <i>performance</i>	
	Manifestação	Extensão	
	Manifestação	Audiência	
	Manifestação	Declaração de manifestação	
	Manifestação	Condições de acesso	
	Manifestação	Direitos de uso	
	Item	Localização	
	Item	Direitos de uso	
	Agente	Informação de contato	
	Agente	Campo de atividade	
	Agente	Idioma	
	Pessoa	Profissão//Ocupação	
	<i>Nomen</i>	<i>String</i> de <i>nomen</i>	
	<i>Nomen</i>	Esquema (<i>scheme</i>)	
	<i>Nomen</i>	Audiência intencionada	
	<i>Nomen</i>	Contexto de uso	
	<i>Nomen</i>	Fonte de referência	
	<i>Nomen</i>	Idioma	
	<i>Nomen</i>	<i>Script</i>	
	<i>Nomen</i>	Conversão de <i>Script</i>	
	Lugar	Localização	
	Intervalo de tempo	Começo	
Intervalo de tempo	Fim		

Fonte: IFLA LRM (2017, p. 38).

O atributo Categoria declarado para a entidade *Res* pode ser subtipo automaticamente para se aplicar a qualquer entidade. Devido aos casos de uso significativos para a categorização de certas entidades, alguns subtipos gerais e específicos do atributo Categoria são declarados no modelo e recebem seus próprios números de atributo. Os atributos de categoria servem para subcategorizar a entidade de acordo com uma tipologia ou esquema de categorização relevante para uma aplicação particular. Vários tipos independentes de categorizações podem ser aplicados a uma entidade em uma implementação específica. Dependendo das necessidades da implementação, os tipos de entidade definidos pelo uso do atributo Categoria podem funcionar como entidades específicas, que são subclasses da entidade em questão. Este mecanismo serve para estender o modelo com detalhes específicos.

O atributo Nota declarado para a entidade *Res* pode ser subtipo aplicado a qualquer entidade. As notas permitem a associação de informações relativas a uma instância de uma entidade com essa entidade. O atributo nota pode ser implementado para acomodar informações armazenadas, como texto livre em vez um atributo ou relacionamento estruturados ou específicos.

No modelo IFLA LRM, as relações são declaradas de modo abstrato para permitir que os implementadores incluam detalhes adicionais de forma consistente e coerente, introduzindo aprimoramentos adicionais.

A relação RES – “está associada a” – é o nível superior e geral. Todos os outros relacionamentos declarados no modelo são refinamentos específicos desse relacionamento, que adiciona ao conteúdo semântico da associação específica entre entidades de domínios particulares e especificam restrições mais estritas, quando isso é significativo. Quaisquer relacionamentos adicionais necessários para uma implementação específica podem ser definidos como refinamentos dos relacionamentos adicionais definidos no modelo, ou do relacionamento superior.

As relações entre obras, expressões, manifestações e itens são o núcleo do modelo. A implementação de outras relações é encorajada, pois elas permitem a exploração e a descoberta e são muito importantes para os usuários finais. Os relacionamentos declarados no modelo podem servir para a construção de relacionamentos “compostos” ou múltiplos.

Os relacionamentos são declarados no nível da entidade. É importante notar que, embora as relações são declaradas entre entidades, na realidade, elas são estabelecidas e entre as instâncias. Somente as entidades declaradas servem como domínios ou intervalos de relacionamentos definidos no modelo.

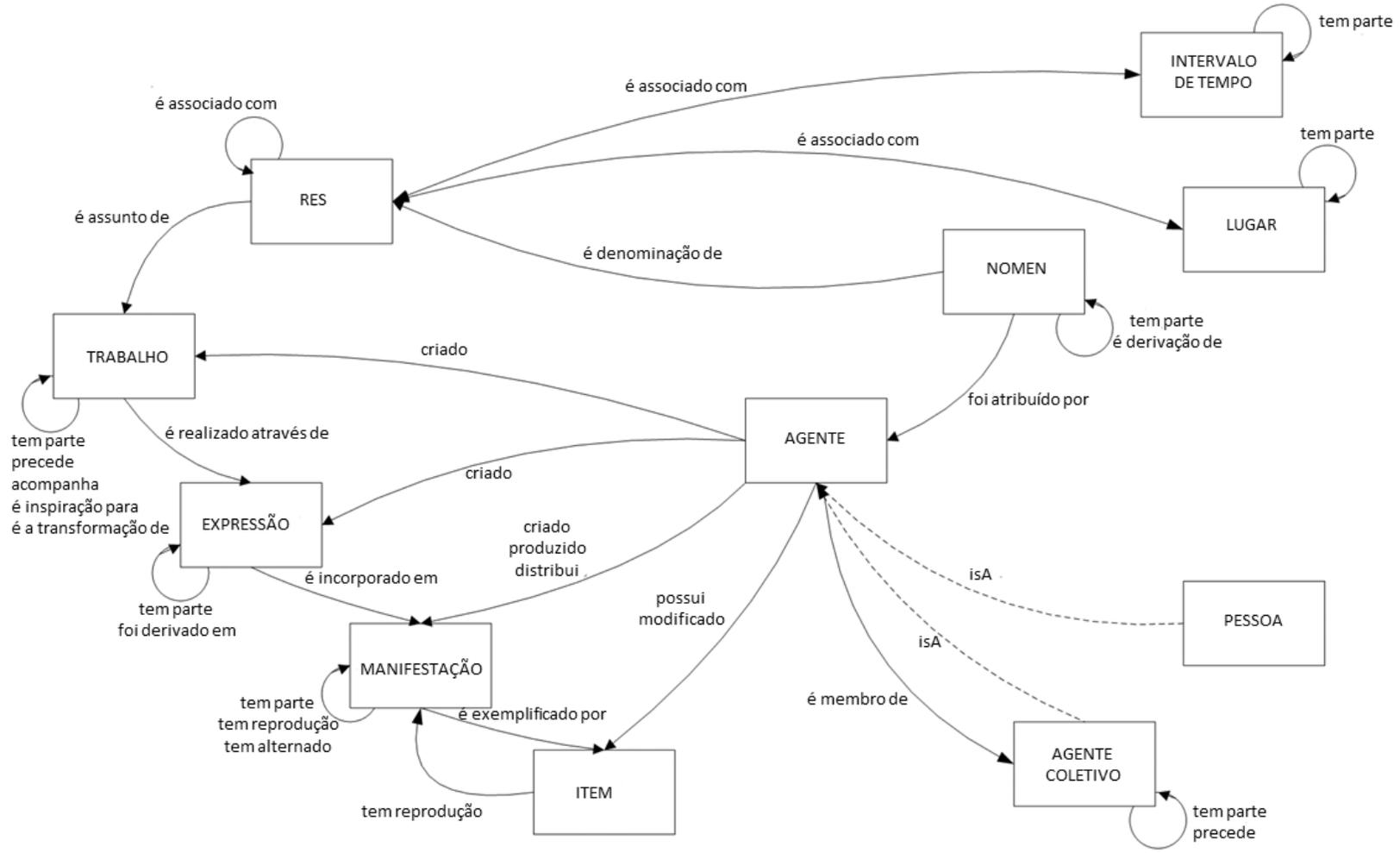
As entidades e as relações significativas entre elas podem ser resumidas em uma série de diagramas de relacionamento entre entidades. Os atributos não aparecem nesses diagramas,

cada atributo é uma característica associada à entidade relevante. As convenções usadas nos diagramas entidade-relacionamento são:

- (i) Um retângulo é usado para cada entidade, estes servem como nós que estão conectados por relacionamentos. O nome da entidade está escrito em letras maiúsculas dentro do retângulo.
- (ii) Uma linha (seta) representa o relacionamento (ou relações) entre as entidades. O nome (ou nomes) dos relacionamentos é (são) escrito (s) em letras minúsculas ao longo da linha (primeiro o nome do relacionamento, então, o nome inverso da relação embaixo dele).
- (iii) Quando um relacionamento é recursivo (a mesma entidade é o domínio e o alcance), a seta é mostrada como um *loop* em um dos cantos do retângulo da entidade. O nome do relacionamento está escrito dentro do *loop*.
- (iv) Quando ilustrada, a hierarquia "IsA" que liga entidades de subclasse a sua entidade de superclasse, é mostrada com uma linha pontilhada.
- (v) A cardinalidade de um relacionamento é indicada pelas cabeças de seta:
 - uma seta de cabeça única indica que a cardinalidade para essa entidade é “um (1)”;
 - uma seta de duas cabeças indica que a cardinalidade para essa entidade é “muitos (M)”.

A Figura 6 é uma visão geral e mostra todos os relacionamentos definidos no modelo. O diagrama ilustra que um Res pode estar associado a outros Res, bem como as instâncias de Lugar e de Intervalo de tempo. As entidades Lugar e Intervalo de tempo podem ser compostas de partes que são elas mesmas, respectivamente. *Nomens* são atribuídos por um Agente, e podem ser derivados de outros *Nomens*, bem como sendo composto de partes que são elas próprias. Obras podem estar relacionadas a outras Obras de várias maneiras: como partes componentes, como antecessoras ou sucessoras, acompanhando ou complementando, servindo como inspiração para outros, ou se transforma em novas Obras. Da mesma forma, Expressões de Obra podem ser derivadas de novas Expressões e podem ter expressões como partes componentes. As Manifestações podem estar relacionadas com reproduções ou como substitutas e também podem ter Manifestações como componentes. Itens se relacionam a Manifestações como fonte de reprodução.

Figura 6: Diagrama de entidades e relacionamentos IFLA LRM



Fonte: IFLA LRM, (2017, p. 86).

3.2.2 Aplicação dos modelos conceituais à música

Assunção (2005) realizou um estudo dos atributos definidos para as entidades do FRBR e das recomendações para o registro bibliográfico deste modelo. Ao propor algumas sugestões para acomodar os documentos musicais (mais especificamente, as partituras musicais) no modelo FRBR, faz um alinhamento dos requisitos funcionais (do FRBR) com outras regras ou propostas de catalogação (ISBD, AACR2, RISM, IAML). Para ela, a música é uma realidade dinâmica, sujeita a toda a sorte de interpretações, variações e transformações. Cada interpretação, variação ou transformação pode constituir uma expressão distinta da obra musical ou dar lugar a uma nova obra musical, consoante o grau de modificação envolvido. Além do mais, o relatório final dos FRBR aborda este assunto, sem resolvê-lo no que diz respeito às fronteiras entre uma obra e outra e

[...] estabelece como simples expressões de uma “obra” musical a adição de partes ou de acompanhamento, a transcrição e o arranjo; e estabelece como novas obras (baseadas numa “obra” musical anterior) as variações sobre um tema e as paráfrases e transcrições livres a partir de uma “obra” musical (ASSUNÇÃO, 2005, p. 48).

Uma das soluções que o uso do FRBR para a música apontadas por Assunção (2005, p. 51) é dada a partir dos catálogos automatizados que aproveitam o conceito de autor principal, pois “os sistemas permitem relacionar obras, expressões e manifestações, e estas aos respectivos responsáveis intelectuais e/ou materiais, de forma a que seja possível estabelecer as ligações necessárias sem ter de decidir sobre aspectos de natureza musicológica, literária ou filológica”. No quadro 15, alguns problemas da organização da informação musical são levantados a partir dos padrões de catalogação e do modelo conceitual FRBR.

Quadro 15: Dificuldades que envolvem a catalogação de materiais musicais

Problemas	Observações
Não existem normas específicas de catalogação	São utilizadas as mesmas normas para todos os registros sonoros independentemente se o seu conteúdo é musical ou não
A catalogação de documentos musicais envolve outros além daqueles próprios de documentos textuais	<ul style="list-style-type: none"> • A natureza da obra musical – a intrínseca presente na multiplicidade de suas “expressões” e a extrínseca enquanto produto de uma atividade artística de um criador ou intérprete; • A sua multiplicidade documental – bibliográfica ou arquivística; • Os aspectos técnicos da sua representação; e • A sua potencial utilização – para execução, estudo ou investigação.
O conteúdo musical se apresenta de inúmeras maneiras e necessidades de informação variadas	<ul style="list-style-type: none"> • Em diversas formas, gêneros e versões; • Seus documentos possuem uma multiplicidade de apresentações e suportes; • A música é representada por meio de convenções técnicas específicas; • Os usuários caracterizam-se por uma disparidade de usos e níveis de especialização.
Limitações da catalogação	O maior problema da catalogação, não apenas de documentos musicais, seja o fato dela incidir sobre as edições e a maior parte dos usuários procurarem pelas obras.
Alguns problemas estão relacionados com a natureza da obra musical	<ul style="list-style-type: none"> • A música é uma realidade dinâmica, sujeita a toda a sorte de interpretações, variações e transformações. Cada interpretação, cada variação, cada transformação pode constituir uma “expressão” distinta da “obra” musical ou dar lugar a uma nova “obra” musical, consoante o grau de modificação envolvido; • O relatório final dos <i>Functional Requirements of Bibliographic Records</i> (FRBR) aborda esse assunto sem resolvê-lo: quais as fronteiras entre um <i>trabalho/obra</i> e outro. Esse relatório “estabelece como simples “expressões” de uma “obra” musical a adição de partes ou de acompanhamento, a transcrição e o arranjo; e estabelece como novas “obras” (baseadas numa “obra” musical anterior) as variações sobre um tema e as paráfrases e transcrições livres a partir de uma “obra” musical” (p. 48)
Distinção de uma “obra” de outra não parece simples	<ul style="list-style-type: none"> • Dificuldades de identificação: apenas uma parte da música registrada é encontrada nos catálogos temáticos, os quais são a principal fonte de referência de que o catalogador se socorre para a identificação das obras. Esses catálogos não são uniformes: alguns atribuem números distintos a diferentes versões de uma obra enquanto outros atribuem o mesmo número a todas as versões; • Muitas músicas não possuem um título próprio (apenas nome de um gênero ou forma musical acompanhado do tipo de instrumentos musicais necessários para a sua execução, um número de <i>opus</i>, tonalidade ou outras informações); • Existência de versões do próprio compositor com diferenças muito pequenas (uma área excluída ou acrescentada, a substituições de um <i>intermezzo</i>, etc.) que constituem diferenças significativas para a investigação musicológica; • Dificuldades inerentes às “obras” de natureza “mista” (aquelas que reúnem música, texto, coreografia, imagem etc.) em que cada um desses componentes constituem uma “obra” que, em alguns casos, foram criados de forma independente (um poema posteriormente musicado, uma melodia a que é associado um poema, etc.) • Problema de autoria mista, pois todas as regras de catalogação baseadas nos Princípios de Paris apresentam o conceito de autor principal

Fonte: Assunção (2005).

Para Anderies (2004), as melhorias para a recuperação de música nos catálogos são possíveis graças ao FRBR, aos *incipts* musicais e à disponibilização de um trecho de áudio (*streaming*) ou da imagem das partituras. Para o autor, os usos do FRBR para recursos musicais

incluem (i) economia de tempo, pois as obras musicais necessitam ser catalogadas de uma só vez e adicionadas às partes separadas; (ii) facilita a catalogação; (iii) provê consultas com melhores resultados; (iv) favorece a junção das múltiplas manifestações musicais; promove a melhoria da lógica e da organização em direção ao desenvolvimento de sistemas inovadores; (v) possibilita a FRBRização de catálogos via aplicativo⁹² e a importação de registros via OCLC *WorldCat* ou do *Union Catalog*; e (vi) viabiliza a implementação de bibliotecas digitais de música.

Dickey (2008), ao enfatizar os benefícios da FRBRização das *Online Public Access Catalog* (OPAC) de bibliotecas de música, explica que o sistema hierárquico de registros do FRBR define famílias de relacionamentos bibliográficos entre os registros e melhora a sua disponibilização nos sistemas bibliográficos existentes. Assim, proporciona à biblioteca, aos usuários e aos funcionários, uma navegação mais ágil entre os itens relacionados em materiais de diferentes formatos e entre edições e adaptações de uma obra. Os primeiros benefícios seriam bem-vindos em uma biblioteca de música onde ainda não foram testados, uma vez que pesquisas já provaram suas vantagens para Artes Plásticas, Teologia, Literatura, coleções não científicas, Tecnologia e coleções de Matemática.

3.2.2.1 TOCCATA

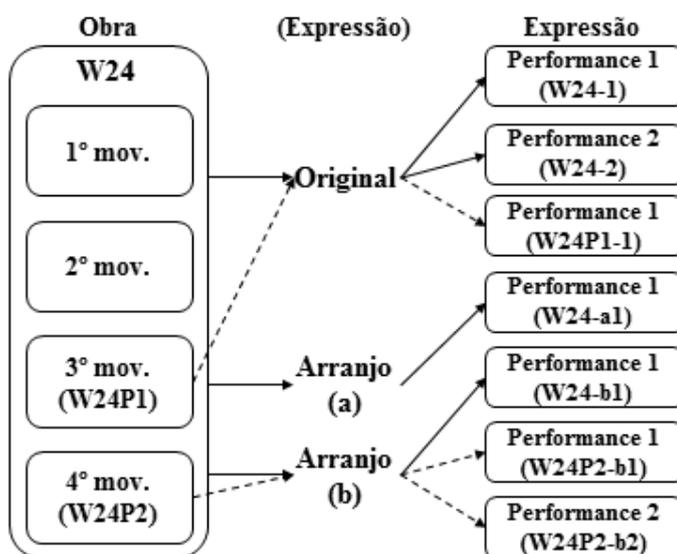
O projeto Toccata é um exemplo de uma FRBRização de um catálogo automatizado com dados MARC. Para este autor, a identificação da expressão é tida em menor importância que a da obra, porque existem poucos registros MARC que possuem campos de dados relativos às expressões. Kanai (2015) identificou obras e expressões manualmente em 600 registros MARC e assinalou cada um com um número. Seu objetivo foi criar um conjunto correto de resultados para futuros experimentos para identificação automática – FRBRizar catálogos *online*. A ideia do autor foi, dentro da estrutura do FRBR, delinear um método para identificar manualmente obras e expressões baseado em um conjunto de amostras de registros de música extraídos de dados MARC.

Os procedimentos que resultaram no esquema da Figura 7 foram os seguintes: primeiro, uma obra foi identificada e recebeu um número sequencial tal como W24 (W=*Work*). A seguir o “fragmento da obra” foi marcado com um “P” (significando uma parte da obra) depois do

⁹² Este aplicativo a que o autor se refere é o Virtua da VTLS. Mais informações em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/VTLS>>.

número sequencial da obra. O primeiro movimento não é necessariamente o P1 porque P é seguido por um número sequencial, o qual permite a ordem da aparição da parte da obra em uma amostra de dado. Enquanto as relações do todo e das partes têm o potencial de se tornarem três ou mais camadas, P pode ser usado em sucessão. Nesse caso, o número da obra torna-se algo como W24P1P2.

Figura 7: Esquema de FRBRização de base de dados de música



Fonte: Kanai (2015, p. 123).

A seguir, a expressão para cada obra é identificada, recebe um número que aparece na forma de um ramo/braço ao lado do número da obra. Os números da expressão são consecutivos (W24-1, W24-2 ou W24P1-1). O último número pode ocorrer no caso de uma *performance* de somente o 3º movimento da obra. As expressões que são arranjos ficam distintas das expressões originais.

Um arranjo é representado por letras minúsculas em ordem alfabética e a *performance* do arranjo é expressa com um número sequencial (quando a sinfonia é tocada na sua forma original, o número da expressão é W24-1. Mas, se o arranjo da sinfonia é uma amostra de dado para dois pianos (a) e para banda de metais (b), então o arranjo da banda é representado por duas *performances* – a da peça musical inteira e a do 4º movimento. Os números da expressão do arranjo da banda de metais são W24-b1 e W24P2-b1 (P2 porque o exemplo anterior já incluiu o 3º movimento como P1). Se há duas *performances* do 4º movimento somente, a segunda *performance* é listada como W24P2-b2.

Embora o método preconizado por Kanai (2015) seja aplicado à música clássica, o autor reconhece as mudanças para a música popular e o *jazz*, porque o arranjo para estes estilos é

diferente da música clássica. Na música popular, o arranjador participa frequentemente na criação da música original, a exemplo do arranjo de uma canção para ser executada por uma orquestra sob a direção de produtor. Além disso, a flexibilidade da *performance* é grande na música popular – mesmo que um intérprete toque uma gravação de uma música original ou cante a mesma peça, não é incomum realizar a *performance* de uma maneira modificada. Outro artista/intérprete pode fazer um *cover* da peça em um arranjo que difere da gravação original.

O *jazz* contém um alto nível de flexibilidade na *performance*. Seus arranjos não são distinguidos, como o são na música clássica, porque isso não faz sentido para os usuários. O método para a numeração de obra para o *jazz* é o mesmo usado para música clássica, mas o “x” substitui as letras minúsculas que distinguem os arranjos para todas as *performances* (gravações), por exemplo, se há três *performances* da obra W25, elas tornarão W25-x1, W25-x2 e W25-x3. Neste exemplo percebe-se o quanto de detalhamento é requerido para diferenciar a obra de suas expressões e, ainda, as diferenças básicas entre dois estilos.

3.2.2.2 CMFRBR

De acordo com Kim (2015), vários pesquisadores percebem que o FRBR pode servir como um modelo de representação de dados de informações musicais bibliográficas nos sistemas de catalogação de bibliotecas e adotaram o modelo FRBR em catálogos de música. A maioria dos projetos com o FRBR na última década reuniu esforços para migrar com êxito os registros bibliográficos de música no formato MARC para FRBR. No entanto, os projetos tiveram dificuldades, incluindo os muitos atributos da obra e outras entidades necessárias para realizar os benefícios da aplicação do modelo FRBR, porque:

- (i) Faltaram detalhes nas descrições e nos relacionamentos naqueles registros de catálogo anteriores em que esses atributos (da obra) pudessem funcionar como informações para os usuários. Isso ocorre porque um registro MARC de um item de música não contém descrição bibliográfica suficiente da obra, da expressão e da entidade pessoa. Essa escassez de informações deixa muitos campos nas entradas FRBR vazias após a conversão para MARC e pode limitar severamente o desenvolvimento de relações entre obras musicais e pessoas;
- (ii) Para a conexão completa entre obra, expressão e pessoa, o modelo FRBR fornece as entidades do Grupo 2 e estabelece relações com as do Grupo 1. Os registros bibliográficos da música têm mais campos de entrada para preencher do que os de materiais impressos,

por causa, por exemplo, dos vários níveis de pessoa como compositor, maestro, intérprete e libretista que existem nos níveis da obra e da *performance*;

- (iii) Em uma entrada MARC, os catalogadores usam campos 7xx (entradas adicionais) para descrever as informações adicionais que melhoram os resultados da pesquisa e apresentam melhores informações sobre o item. Os campos 100 e 7xx geralmente contêm informações, como títulos de obras ou *performances*. No contexto da música no FRBR, os usos comuns de entradas adicionadas incluem pessoas adicionais, como compositores, artistas e regentes. Usando estes campos, é possível extrair pessoa ou corporação e conectá-los com a obra musical, estabelecendo as relações entre música e pessoas.
- (iv) Quando o modelo FRBR é aplicado aos registros musicais, as relações entre a obra, a expressão, a manifestação e as pessoas (ou corporações) parecem complexas. Para gravações de músicas, um evento ou *performance* está no nível de expressão, de modo que todos os produtos do evento sejam a manifestação da expressão. No nível de expressão, várias obras musicais de diferentes compositores podem ser tocadas por músicos e/ou regente em um concerto. E, no nível de manifestação, o concerto poderia ser gravado para vários formatos de mídia com um título específico para o concerto que não estivesse relacionado com o título das obras musicais. Quando as expressões são lançadas em diferentes suportes, como CDs e DVDs, outra complexa relação entre os suportes ocorre no nível de Manifestação.
- (v) Quando uma coleção de música menor ou obras musicais de um compositor particular adotar a Modelo FRBR, prevê-se que um modelo de estrutura de rede simples possa ser estabelecido. No entanto, quando o modelo FRBR abrange a coleção de música de uma biblioteca, é difícil definir o relacionamento em razão da complicação da disposição da rede. Portanto, é difícil dizer se as exibições reais FRBR estarão em uma estrutura hierárquica ou se, de fato, terão estrutura de rede para os registros de música.
- (vi) As quatro entidades do Grupo 1 da FRBR podem destacar os quatro significados distintos que uma única palavra, como “partitura” pode agregar. Em outras palavras, a partitura pode ser repetida em todas as entidades quando possui características diferentes. Partitura é uma obra quando o uso do seu papel é a base da *performance* derivado de uma obra musical, desse modo, é a abstração na mente de um compositor com seu conceito de conteúdo ou texto, é expressão. Manifestação é a publicação da Obra musical.

Como metodologia, Kim (2015) adotou o FRBR como um modelo para a representação da música clássica e para a proposição de atributos e relacionamentos adicionais por meio de

estudos de usuários para enriquecer a informação musical para os usuários. Em seguida, examinou, por meio de estudos de usuários, como o modelo FRBR melhora a recuperação da informação musical em comparação com métodos de recuperação já existentes com base em palavras-chave. Estes objetivos foram atingidos via três etapas de estudos. A primeira etapa examinou as perspectivas dos usuários em relação à representação FRBR e revelando os pontos de vista desses usuários sobre a importância de determinados atributos e relacionamentos em descrever registros bibliográficos de obras musicais clássicas.

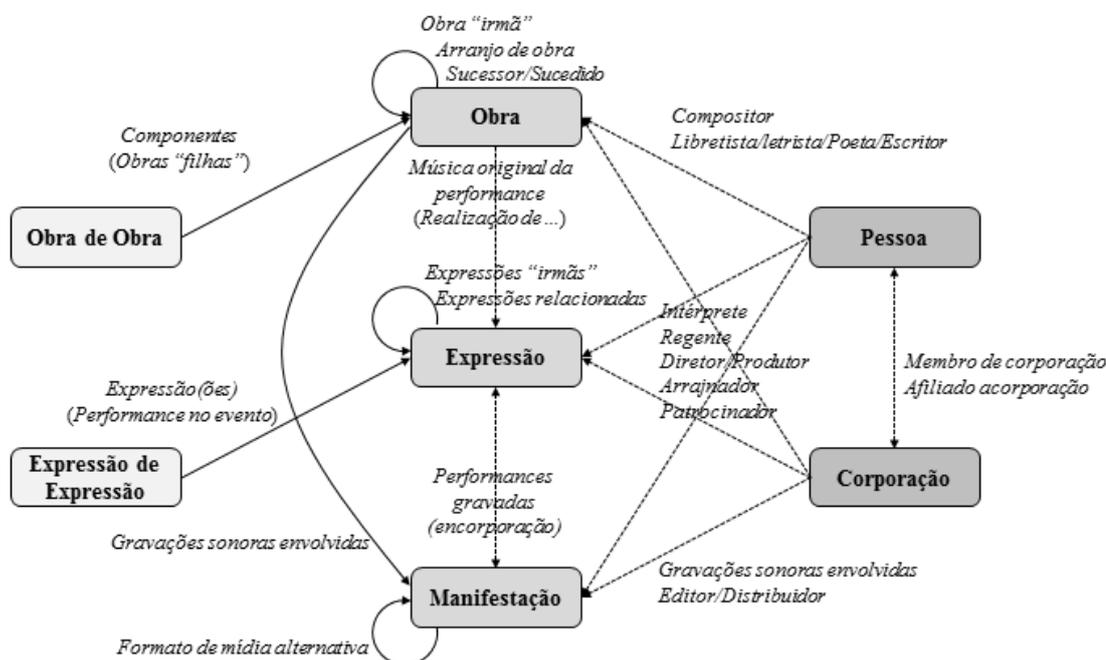
A fase 2 envolveu uma análise de conteúdo das perguntas dos usuários da *web* em relação a informações da música clássica obtida a partir do *Yahoo! Respostas*, que teve como objetivo entender melhor as informações dos usuários da *web* em relação às informações da música clássica e para examinar se a representação de música clássica via FRBR é adequada para satisfazer essas necessidades. E, por último, examinou o desempenho de recuperação dos usuários e as percepções a respeito dessa recuperação baseada em FRBR que usa medidas objetivas e subjetivas, com base nas características de usabilidade (o autor construiu um sistema na recuperação de músicas clássicas – o CMFRBR – com base nas buscas e utilizou entidades, atributos e relacionamentos FRBR, para tanto).

O modelo CMFRBR, que deu origem ao FIRM¹⁰⁶ (sistema de recuperação de informação de música clássica), se refere à representação de registros bibliográficos da música clássica com base no modelo FRBR. Para representar informações de música mais enriquecidas do rascunho final do FRBR (1998), esse modelo incluiu atributos adicionais, tais como o local da obra, o gênero, o período da Música, a duração, o local (tanto da obra como da pessoa) entre outros, para cada entidade. A principal diferença entre o CMFRBR e FRBR é que o CMFRBR é um modelo especializado para descrever registros bibliográficos de música clássica, enquanto o FRBR é um modelo geral para descrever registros bibliográficos. Portanto, o CMFRBR contém informações mais precisas sobre música clássica e emprega atributos e relacionamentos, tais como obra “pai” (*parent*) – obra de obra – e expressão “pai” – expressão de expressão. A definição de “pai” é especificada por um título uniforme de um conjunto de obras ou expressões. Não só contém um título, mas inclui atributos que cobrem a informação geral de um conjunto de obras ou expressões, como o histórico, o resumo ou a data. Por exemplo, a data de uma obra “pai” cobre todo o período de uma composição de obras “conjuntas” (*set*), e a história fornece um histórico geral da coleção completa de obras. As obras musicais raramente têm mais de um pai (*vide* Figura 8).

¹⁰⁶ Disponível em <http://imslp.org/>.

Semelhante à obra “pai”, a expressão “pai” consiste em vários atributos, como data, lugar e resumo. Em termos de relacionamento *realization of* considera-se pessoa e corporação de cada expressão em um evento onde vários músicos realizam diferentes expressões nesse evento. Uma entidade “pai” é necessária porque é possível que um usuário encontre obras relacionadas ou expressões de um “pai” pela criação de novas relações entre obras ou expressões “irmãs” (*children*). Além da relação pai-filho na expressão, é possível construir outra relação entre uma obra e suas expressões, chamadas expressões “irmãs”. Isso ajuda os usuários a encontrarem todas as realizações de uma obra musical, e cada expressão pode indicar outras Expressões da mesma Obra, realizadas pelos mesmos ou por diferentes músicos. Outra relação importante adotada pelo CMFRBR é o papel da pessoa e corporação para as entidades do Grupo 1, que esquematiza as conexões de como a pessoa (ou corporação) contribuiu para as entidades obra e expressão.

Figura 8: Entidades e relacionamentos do modelo CMFRBR



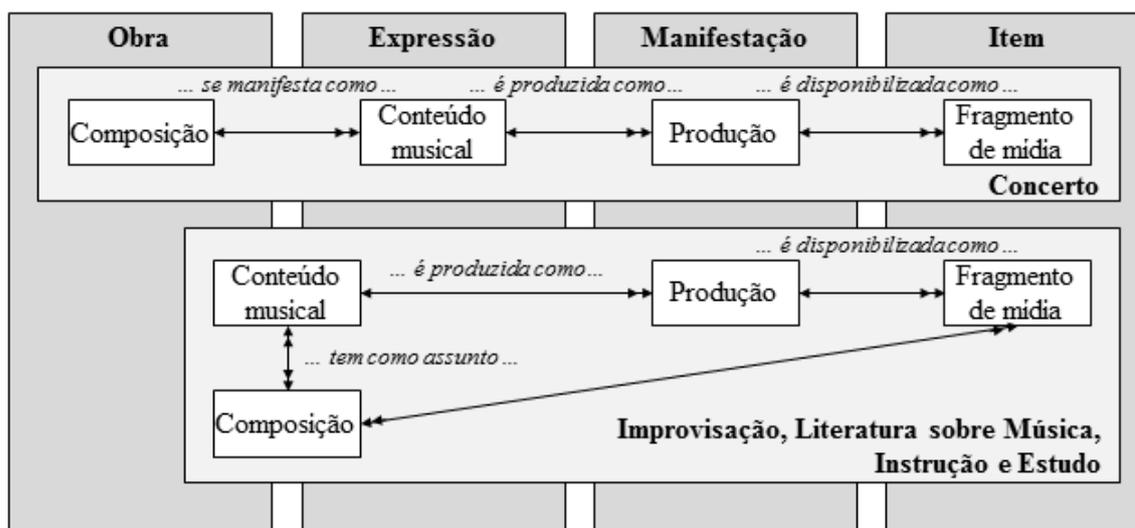
Kim (2015) adaptou o modelo em um sistema de recuperação de música a fim de realizar uma investigação que envolveu a satisfação e eficiência na usabilidade desse sistema. Nos resultados, a pesquisadora afirma que os relacionamentos são os mais importantes para os diferentes domínios e deve ser estudada a sua efetividade na organização e recuperação da informação. Os relacionamentos são conceitos cognitivos significativos para os usuários em geral e podem fornecer informações contextuais suficientes para usuários navegarem dentro e fora de qualquer entidade da informação musical.

3.2.2.3 Variazioni

O projeto *Variazioni*, que é baseado nas entidades FRBR, renomeia e redefine essas entidades (*vide* Figura 9): (i) obra é limitada à composição – uma composição é uma peça original de música; (ii) expressão é redefinida como tipo de conteúdo musical (*musical content type*) – que é um esquema de classificação para itens digitais que define a natureza e os metadados descritivos desse item (*masterclass*, conferência, libreto, partitura musical, entre outros); (iii) manifestação é renomeada como produção – mantém todos os metadados relacionados à edição física de um tipo de conteúdo musical, bem como os metadados estruturais quando a manifestação é composta para mais de um fragmento de mídia. Esse metadado pode incluir diferentes fragmentos de mídias ou começar e finalizar em um arquivo de mídia com diferentes fragmentos (páginas, duração em segundos, entre outros) – subtipos: documento e audiovisual; e (iv) item é renomeado como Fragmento de Mídia – é um arquivo de mídia ou um fragmento dele, que preserva todos os metadados relevantes do arquivo de mídia, incluindo título e licença. Além disso, o projeto modifica a cardinalidade da relação *temObra* entre obra e expressão (no FRBR uma expressão era associada a apenas uma obra) – de um-para-um em muito-para-muitos.

Desta maneira, o projeto adaptou o FRBR para as especificidades dos recursos digitais musicais que considera: (i) composições (obras) não são mandatórias para um tipo de conteúdo musical (expressão); (ii) tipo de conteúdo musical (Expressão) associado a mais de uma composição (obra); (iii) relação *temComoAssunto* para conectar qualquer elemento do modelo com composição (FRBR somente considera essa relação direcionada às obras) e com um fragmento de mídia, evitando a necessidade de criar uma nova expressão (IGLESIAS *et al.*, 2009).

Figura 9: Adaptações das entidades FRBR no projeto Variazioni



Fonte: Iglesias *et al.* (2009).

As relações entre as entidades do modelo mostradas na Figura 9 destacam a importância em pontuar a cardinalidade entre composição e tipo de conteúdo musical, isto é, um conteúdo musical por ter mais de uma composição como uma realização ou um assunto; os fragmentos de mídia podem ter uma ou mais composições como um assunto ou realização; nenhuma distinção é feita entre as relações *é Produzida Como* e *tem Como Assunto* para simplificar o processo de catalogação; considera o tipo de conteúdo musical como entidade central e a entidade composição pode ser identificada quando há recursos para fazer esta catalogação, mas não é requerida (em contraste com FRBR), onde a entidade obra deve ser identificada em primeiro lugar (IGLESIAS *et al.*, 2009).

3.2.3 RDA: regra ou modelo conceitual?

As iniciativas para acomodar o FRBR aos recursos musicais nas bibliotecas estão principalmente relacionadas às recomendações para uso da RDA nos campos do MARC21 e o reaproveitamento dos dados já sistematizados pelas AACR2 nesses campos. A LoC recomenda a catalogação de materiais musicais via orientações da força-tarefa empreendida pela IAML/*Music Library Association* (MLA)¹⁰⁷ para a implementação da RDA.

A Music Library Association (MLA) é a associação profissional de bibliotecários e bibliotecas de música nos Estados Unidos. Fundada em 1931, tem uma participação internacional

¹⁰⁷ Mais informações em <https://www.musiclibraryassoc.org/>.

de bibliotecários, músicos, estudiosos, educadores, livreiros e comerciantes de materiais de música.

A RDA é a nova regra de catalogação que substitui as AACR2. Apesar da forte relação da RDA com as AACR2, há diferenças na sua concepção – consiste em um conjunto de instruções práticas que foram baseadas em uma estrutura teórica (que define a forma, estrutura e conteúdo desta norma), projetadas para o ambiente digital, portanto, tem um escopo mais abrangente que as AACR2. Um elemento-chave na concepção da RDA é o seu alinhamento com os modelos conceituais de dados bibliográficos e de autoridade desenvolvidos no âmbito da família FRBR.

No manual desse padrão de catalogação são separadas as orientações e instruções sobre o registro de dados (capítulos 1 a 37) e daquelas que dizem respeito à apresentação desses dados (apêndices D e E). Essa separação foi estabelecida de modo a otimizar a flexibilidade no armazenamento e exibição dos dados produzidos usando RDA (RDA Toolkit, 2010).

Oliver (2011) afirma que várias instruções presentes na RDA são semelhantes às aquelas que se encontram na AACR2, com alterações apenas na redação de maneira a expressar a terminologia e os conceitos dos modelos conceituais. Na RDA, instruções sobre “descrição física” mudam para “descrição de suportes”. O registro de um identificador, como ISBN ou ISSN, é feito para a manifestação; “títulos uniformes” são vistos como ponto de acesso autorizado de uma obra ou de uma expressão; e o termo “cabeçalho” inexistente, é empregado o termo “ponto de acesso”. No Quadro 16, são apresentadas algumas diferenças da RDA em relação às AACR2.

Quadro 16: Diferenças na estrutura e terminologia entre a RDA e as AACR2

AACR2	RDA
Limitadas aos tipos de recursos existentes da época da sua concepção.	Estrutura extensível para a descrição de todos os tipos de recursos.
Código de catalogação originalmente desenvolvido para livros e periódicos impressos.	Metodologia coesiva e coerente para a descrição de conteúdo, mídia e suporte.
A natureza das relações entre os registros só pode ser verificada pela leitura do registro.	Há instruções para registrar a natureza das relações via vocabulários controlados – confirma o objetivo de a RDA ter sido projetada para ajustar-se a outras comunidades de metadados.
A regra sobre os designadores de relações era breve e opcional (AACR2 21.0D).	Amplia o emprego dos designadores de relações para qualificar com exatidão os tipos de relações (apêndices I, J e K do RDA Toolkit).
O modo como o recurso é descrito é determinado pelo tipo de material (de acordo com o suporte físico) a que pertence.	Na RDA separam-se os tipos de materiais pelo seu conteúdo e suporte.
Capítulos construídos pela interpretação dada aos diferentes tipos de materiais.	A estrutura foi organizada de acordo com a harmonização do FRBR.
Problema da extensibilidade para a descrição de novos tipos de publicações.	A estrutura RDA não se baseia em um conjunto predefinido de tipos de conteúdo e de suporte.
Conceito de tipos de materiais.	Matriz formada por três elementos: tipos de conteúdo (nível da expressão), de mídia (nível da manifestação) e de suporte (nível da manifestação) que contam com um conjunto de termos de um vocabulário controlado (RDA/ONIX framework) ¹⁰⁸ .
Capítulo 12 sobre publicações seriadas e recursos integrados (não há equivalente para modo de publicação nas AACR2).	Modo de publicação (atributo da manifestação) que é dizer se um recurso foi publicado em uma ou mais partes, de que maneira é atualizado e a previsão de término da publicação – aplica-se a todos os recursos.
Possui elementos de dados com menos detalhamento dos registros de dados, ou seja, diferentes tipos de informação são registrados no mesmo lugar (área da descrição física).	O elemento de dados aproxima do significado de elemento usado em um sistema de metadados – os elementos RDA são unidades independentes e separadas de dados bibliográficos e de autoridade.
Estrutura predefinida de pontos de acesso.	O dado é registrado em elementos RDA separados de maneira que possa ser armazenado e exibido de diferentes formas e abrir um leque maior de possibilidades.
A data é registrada de forma não específica sendo possível ser interpretado por uma pessoa, mas não pela máquina (não poderia ser utilizada em processos automatizados).	Apresenta elementos de dados específicos para cada tipo de data (de publicação, de produção, de fabricação, de <i>copyright</i>).
O registro de autoridade para pessoa não faz parte das AACR2.	Os dados sobre pessoa são suficientes para formular um ponto de acesso autorizado e se aproxima de um registro da pessoa.
Identifica elementos essenciais apresentando-os do mais relevante ao menos, com orientações para quais devem ser obrigatórios ou opcionais.	Identifica um conjunto de elementos essenciais sem serem identificados por níveis de descrição ou considerados elementos obrigatórios ou opcionais – identifica um conjunto mínimo de elementos essenciais.
Orienta abreviações, correções ortográficas, etc.	Adota o princípio da representação, ou seja, oferece meios que garantem a identificação e o acesso sem alterar o elemento transcrito (a instrução é transcrever exatamente o que se encontra na fonte de informações).
Limitações para o registro de indicações de responsabilidades extensas (AACR2 1.1.F5).	Não há qualquer restrição quanto a este registro, apenas uma alternativa (RDA 2.4.1.5).

¹⁰⁸ Mais informações disponíveis em: <<http://www.rdaregistry.info/rgAbout/rof.html>>.

Regras para transcrição – modifica os dados derivados de uma fonte de informação original.	As instruções RDA permitem modificações nas transcrições – aceitam dados provenientes de processos automáticos de escaneamento, cópia ou <i>download</i> de diferentes fontes de informação (como uma editora ou os metadados embutidos em um objeto digital, etc.).
Limita a quantidade de pontos de acesso para obras em colaboração – regra de três (AACR2, Cap. 21).	Não coloca limites ao número de pontos de acesso autorizados para obras em colaboração – pode-se adotar o nome de quem é o responsável principal ou, se não houver, a primeira pessoa, família ou entidade coletiva seguida do título preferido da obra.
Inclui ponto de acesso para obras (Cap. 25) e tentativas para identificar expressões (Cap. 25.5).	Inclui instruções sobre construção de pontos de acesso autorizados para identificar obras e expressões.

Fonte: Oliver (2011).

Belford (2014) assinala que o formato MARC foi alterado para acomodar a RDA. Foram definidos novos campos e subcampos e, em alguns casos, áreas ou subáreas tornaram-se obsoletas. Como registros de RDA são adicionados a um banco de dados, as modificações são necessárias para adicionar ou ajustar exibição e indexação de registros para continuar a refletirem o mesmo tipo de informação (isto é, um campo MARC recentemente definido substitui um campo recém-obsoleto para registro de um conteúdo idêntico).

Uma vez que mudam as regras para a construção de pontos de acesso, como aconteceu na RDA (que tem sua base na família FRBR), a conversão dos pontos de acesso das AACR2 em registros bibliográficos para RDA torna-se indispensável, pois diferentes pontos de acesso para a mesma entidade podem coexistir no banco de dados. Em um ambiente de RDA, a utilização de pontos de acesso autorizados é essencial para refletir relacionamentos FRBR e registros bibliográficos já não têm restrições sobre a adição de pontos de acesso (como era nas AACR2). Por exemplo, não há restrições sobre o número de colaboradores representados em pontos de acesso. O uso de pontos de acesso controlado para obras e expressões e a criação de registros de autoridade são práticas de catalogação de música estabelecidas de longa data, o que significa que registros existentes para os recursos de música fornecem uma rica fonte para material de teste (BELFORD, 2014).

De acordo com o Resource (2010), o título ou forma de título escolhido para identificar a obra, ou seja, o título preferido é a base para o ponto de acesso autorizado que representa essa obra. O Quadro 17 demonstra o preenchimento do campo 240 (título uniforme) e no campo 245 (título no item/suporte/meio) seguindo a AACR2 é, de acordo com as boas práticas RDA, preenchido no campo 100 (pessoa). Este campo, conforme o manual do MARC21¹⁰⁹, é usado como a principal entrada do registro bibliográfico. Os subcampos \$a (pessoa), \$d (data associada à

¹⁰⁹ Disponível em <http://www.loc.gov/marc/bibliographic/bd100.html>.

pessoa), \$t (título da obra), \$n (número da parte/seção da obra). O subcampo \$r migra do campo 240 e trata-se da tonalidade da música. O primeiro indicador [1] pressupõe a entrada principal pelo sobrenome do autor (pessoa).

Quadro 17: Exemplo da catalogação em AACR2 e RDA

Regra de catalogação	Exemplo da catalogação		
AACR2	100	1	Brahms, Johannes, \$d1833-1897, \$ecomposer.
	240	10	Symphonies, \$nno. 3, op. 90, \$rF major
	245	10	Symphony no. 3 / \$cJohannes Brahms
RDA	046	—	\$k 1883
	100 1_		\$a Brahms, Johannes, \$d 1833-1897. \$t Symphonies, \$n no. 3, op. 90, \$r F major
	380	—	\$a Symphonies \$2 LCSH
	382	0_	\$a orchestra
	383	—	\$a no. 3 \$b op. 90
	384	0_	\$a F major
	670	—	\$a Brahms, J. Symphonie Nr. 3 F-Dur, op. 90 [SR] p1988.
	670	—	\$a New Grove \$b (op. 90. Symphony no. 3, F, 1883)
	670	—	\$a LOC in OCLOC, Feb. 16, 2000 \$b (hdg.: Brahms, Johannes, 1833-1897. Symphonies, no. 3, op. 90, F major)

Fonte: Archer-Capuzzo e Huismann (2015).

Para identificar uma obra ou expressão incorporada em uma manifestação, uma vez que as manifestações possuem muitos títulos, deve-se seguir as seguintes orientações para a escolha do título preferido:

- Procurar no registro de autoridade – via OCLC Connexion¹¹⁰ ou navegação pelo *Library of Congress Authority*¹¹¹;
- Se mais de um aparece nos resultados, procurar nos detalhes;
- Escolher o título preferencial mais específico aplicável;
- Talvez seja necessário adicionar um pouco mais de informação.

Primeiramente, a ordem das informações é sobre a obra musical e depois sobre a expressão derivada dessa obra, conforma consta no Quadro 18.

¹¹⁰ Mais informações em <http://connexion.ocLoC.org/>.

¹¹¹ Disponível em <http://authorities.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&PAGE=First>.

Quadro 18: Níveis da obra e expressão na catalogação

Níveis	Exemplo
Referente à obra musical (<i>work-level</i>)	Tchaikovsky, Peter Ilich, 1840-1893. Detskii al'bom.
Referente à expressão musical (<i>expression-level</i>): seleções, arranjo. O subcampo \$o vem do 240 e declara o arranjo da música; o \$k descreve o subtítulo da parte da obra	100 1_ \$a Tchaikovsky, Peter Ilich, \$d 1840-1893. \$t Detskii al'bom. \$k Selections ; \$o arranged

Fonte: Archer-Capuzzo e Huismann (2015).

As orientações para o preenchimento dos registros bibliográficos no MARC 21 são para a utilização dos campos 1XX + 240 ou 7XX. Nos exemplos apresentados no Quadro 19, observa-se o preenchimento desses campos, seus subcampos. O primeiro indicado é a entrada pelo sobrenome (para os campos 100 e 700) e o segundo é para a entrada analítica em oposição à falta de informação, o que significa que o item em mãos contém a obra que é representada por uma entrada adicional.

Quadro 19: Preenchimento dos campos 1XX + 240 ou 7XX

Campos	Exemplos
100 para pessoa (autoria) + 240 para título uniforme (seguindo a AACR2)	100 1 <i>Weber, Carl Maria von, \$d 1786-1826.</i> 240 10 Grand duo concertante
700 demonstra a descrição no nível da obra: - \$t título na língua original	700 1 2 \$i Container of (work): \$a Dvořák, Antonín, \$d 1841-1904. \$t Příroda, život a láska. \$p Karneval.
700 - \$p nome da parte/seção da obra	700 1 2 \$i Container of (work): \$a Smetana, Bedřich, \$d 1824-1884. \$t Prodaná nevěsta. \$p Ouvertura.
700 - \$k expressão da obra musical	700 1 2 \$i Container of (work): \$a Weinberger, Jaromír, \$d 1896-1967. \$t Švanda dudák. \$p Jsem Český dudák. \$k Selections

Fonte: Archer-Capuzzo e Huismann (2015).

Na AACR2, o cabeçalho (ou entrada principal) é assunto para controle de autoridade via *Library of Congress Subject Heading* (LCSH). No RDA, são: gênero/forma musicais sistematizados no tesauro *Library of Congress Genre/Form Terms for Library and Archival Materials* (LCGFT) e meios de *performance* instituídos no *Library of Congress Medium of Performance Thesaurus for Music* (LCMPT).

Para Archer-Capuzzo e Huismann (2015), os cabeçalhos por assuntos, gêneros (ou formas) possuem diferenças. O assunto é SOBRE o que é o recurso, por exemplo, o livro *Opera studies* é sobre ópera. Gênero/Forma é o recurso EM SI, por exemplo, a partitura e o *Long Play* (LP) (vinil). Outros conceitos relevantes e que diferem entre si são:

- Gênero: é uma categoria de composição artística, musical ou literária caracterizada por um estilo, uma forma ou um conteúdo particular. Exemplos: *jazz*, sonatas, música

natalina, entre outros.

- Forma: é uma categoria para obras com um formato ou proposta específica. Exemplos: partituras, hinos, entre outras.

O LCSH teve sua primeira publicação em 1898. Outras bibliotecas começaram a contribuir em 1988. O *Subject Authority Cooperative Program* (SACO) foi lançado em 1995. Os subcampos foram implementados em 1999 e o projeto para desenvolvimento dos termos de gênero e forma começou em 2007, o que originou o LCGFT. Os termos de música foram desenvolvidos em parceria com a MLA. A última atualização do LCSH foi em janeiro de 2015 – a 37ª edição.

Os problemas do LCSH para música, de acordo com Archer-Capuzzo e Huisman (2015), são: (i) o princípio de “mandado literário”, ou seja, os títulos não são estabelecidos até serem necessários; (ii) a composição dos cabeçalhos por *strings* pré-coordenados; (iii) a ausência de uma maneira para separar gênero/forma de assuntos; e (iv) a utilização dos mesmos títulos para gênero/forma e assunto em formatos um pouco diferentes, a exemplo de *opera* (assunto) – *operas* (gênero).

O trabalho com o LCGFT de música começou em 2009, com uma lista inicial de 567 termos e foi editado em 2015. O projeto incluiu materiais com imagens em movimento e programas de rádio, cartográficos e aqueles relacionados às leis. Os termos de gênero/formas para esses materiais agora estão incluídos no LCGFT e podem ser usados no registro bibliográfico codificado como: MARC 655 #7 [Term]. \$2 lcgft. A mudança trazida pelo LCGFT para a catalogação de materiais musicais foi a oportunidade de distinguir o código MARC (655) com a designação da fonte do termo utilizado para catalogar (*vide* Quadro 20). O LCGFT foi designado como um tesouro de fato – todos os termos pertencem a uma hierarquia. Esses termos são designados para serem pós-coordenados. Cada termo representa uma única faceta e é teoricamente fácil des ser digerido pelos sistemas de descoberta atuais (ARCHER-CAPUZZO; HUISMANN, 2015).

Quadro 20: Catalogação por assuntos, por gênero/forma e meio de *performance*

Cabeçalhos	Exemplos
LCSH	650 _0 \$a Sonatas (Flute and piano) \$v Scores and parts
LCGFT/LCMPT	655 _7 \$a Sonatas. \$2 lcgft 655 _7 \$a Scores. \$2 lcgft 655 _7 \$a Parts (Music) \$2 lcgft + 382 01 \$a flute \$n 1 \$1 piano \$n 1 \$s 2 \$2 lcmpt

Fonte: Archer-Capuzzo e Huismann (2015).

No Quadro 20 o LCSH é comparado com o LCGFT e ainda com o LCMPT. No LCSH, todos os aspectos estão colocados juntos em uma única *string* de informação. Com o LCGFT/LCMPT, cada faceta é colocada em um único campo MARC – o 655 para gênero/forma e o 382 para meio de *performance*.

Um documento, de janeiro de 2015, intitulado “*Introduction to Library of Congress Medium of Performance Thesaurus for Music*” traz as características dos termos do LCMPT e mais algumas regras de aplicação. Suas orientações gerais são que o tesouro é um vocabulário autônomo que pode ser utilizado em conjunção com qualquer cabeçalho de assuntos ou vocabulário de gênero/forma e código catalográfico descritivo; e todos os instrumentos musicais, vozes e tipos de conjunto que são necessários para a *performance* musical são elegíveis para a inclusão no LCMPT.

A terminologia desse tesouro foi concebida para ser utilizada nos registros de autoridade como uma alternativa para o vocabulário de meios de *performance* do RDA e em registros bibliográficos como um complemento para os termos de gênero/forma e um eventual substituto para o cabeçalho de assuntos LCSH, que incluem os meios que são utilizados como gênero/forma. Os termos LCMPT são singulares, com letras minúsculas. O “manual” de boas práticas do LCMPT foi elaborado para ajudar os catalogadores a usarem os termos antes de o LCGFT para música ser lançado.

A estrutura do LCMPT é a de um verdadeiro tesouro e cada termo tem pelo menos um termo mais amplo exceto para três termos do topo (*top terms*): *ensembles*¹¹² (geralmente mais de um músico executante), *performer* (geralmente um músico) e *visuals* (atualmente sem termos relacionados).

Os termos do LCMPT são relacionados à obra e à expressão. De acordo com o *Provisional Best Practices for Using LCMPT*, se o meio de *performance* foi informado no campo 382 em um registro bibliográfico, então, tal registro corresponde a uma expressão em particular. De

¹¹² Pode ser traduzido como conjuntos – vocais e/ou instrumentais – como corais, orquestras, *big bands*, etc.

acordo como o manual, a escolha do termo neste tesouro deve ser feita:

- Pelo termo mais específico aplicável (o LCMPT permite mais granularidade¹¹³ em algumas áreas que o LCSH), como os exemplos:

Meio de *performance*: sax contralto, tenor e barítono

382 01 \$a alto saxophone \$n 1 \$a tenor saxophone \$n 1 \$a baritone saxophone \$n 1 \$s 3 \$2 lcmpt

NÃO 382 01 \$a saxophone \$n 3 \$s 3 \$2 lcmpt

Meio de *performance*: contralto (voz) e piano:

382 01 \$a alto voice \$n 1 \$a piano \$n 1 \$s 2 \$2 lcmpt

NÃO 382 01 \$a low voice \$n 1 \$a piano \$n 1 \$s 2 \$2 lcmpt

Meio de *performance*: 4 instrumentos melódicos:

382 01 \$a instrument \$n 4 \$s 4 \$2 lcmpt

- Pelas instruções adicionais encontradas na codificação do campo 382 (*vide* Quadro 21):
 - no MARC 21 *Bibliographic*¹¹⁴;
 - seguir as orientações para o uso, dependendo da entidade do grupo 1 (FRBR).

Quadro 21: Orientações para uso do LCMPT conforme as entidades FRBR

Entidades Grupo 1 - FRBR	Orientações para uso do LCMPT
<i>Para obras e expressões</i>	O meio de <i>performance</i> instrumental, vocal (ou outro) para o qual uma obra musical foi originalmente concebida ou para a qual uma expressão musical foi escrita ou executada. Pode ser usado para diferenciar uma da outra (obra de expressão, ou vice-versa) com o mesmo título.
<i>Para manifestações</i>	O meio de <i>performance</i> instrumental, vocal (ou outro) incorporado na manifestação.

Fonte: Archer-Capuzzo e Huismann (2015).

Uma das últimas novidades em organização da informação musical são as discussões da comunidade BIBFRAME. No caso da música, a MLA tem encabeçado as iniciativas que estão documentadas em um *blog*¹¹⁵ que contém atualizações e mensagens relacionadas com a evolução e os relatórios sobre o BIBFRAME. Uma das principais questões nesse *blog* (e em outros que discutem recursos que não os musicais) é quão longe o BIBFRAME irá para se tornar um vocabulário completo. No campo da música, Mitchell (2016) afirma que as discussões têm

¹¹³ O nível de um detalhe descritivo em um registro criado para representar um documento ou recurso informacional para o propósito de recuperá-los. Por exemplo, se a estrutura do registro em uma base de dados bibliográficos permite que o nome do autor seja construído por nomes e sobrenomes.

¹¹⁴ Disponível em <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/concise/bd382.html>.

¹¹⁵ Blog CMC BIBFRAME Task Force disponível em <http://www.musiclibraryassoc.org/blog-post/1230658/CMC-BIBFRAME-Task-Force-blog>.

explorado a tensão entre a necessidade de padronização para apoiar uma adoção generalizada do modelo e a criação de normas específicas pertinentes às comunidades locais. Além disso, observam que há lacunas no vocabulário BIBFRAME para atender recursos de áudio. Uma área para a qual essas comunidades dedicam atenção considerável é a de teste de ferramentas de conversão do MARC para o novo formato.

Mey, Grau e Biar (2014) afirmam que a RDA no contexto brasileiro frustrou à expectativa de que (i) seria de livre acesso, sem pagamento de direitos autorais (assim como a ISBD); (ii) incorporaria diferentes pontos de vista nas questões sobre catalogação, embasados na família FRBR; (iii) serviria para encorajar o seu uso, com nova nomenclatura e não apenas uma atualização da AACR2, com a inclusão da utilização de banco de dados E-R em oposição ao formato hierárquico.

O resultado do documento da RDA mostrou (i) uma proximidade não tão desejada à família FRBR mantendo uma abordagem mais descritiva em vez de maior compromisso com os modelos relacionais; (ii) muita proximidade do AACR que não era esperada, no que diz respeito à manutenção de regras e exemplos para catalogar manifestações, no lugar de uma abordagem em vários níveis (obra, expressão, manifestação e item, quando necessário); (iii) a falta de utilização das possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias computacionais; (iv) limitações à tradução, que por exigência dos detentores dos direitos autorais, restringiu-se ao texto original, *ipsis litteris*, sem incluir soluções e exemplos usados em nosso país e em nosso idioma; (v) e os altos custos do RDA (MEY, GRAU; BIAR, 2014, p. 46).

3.2.4 Bibliotecas brasileiras

No Brasil, os procedimentos que devem ser empregados para a organização de acervos musicais no âmbito de bibliotecas brasileiras são: (i) a padronização dos elementos descritivos, em especial dos pontos de acesso, obtida via pesquisa dos termos selecionados e da criação e manutenção criteriosa de instrumentos de controle (no caso do acervo específico envolvendo material musical – partituras e discos, listas de autoria, gêneros e formas musicais e meio de instrumentação); (ii) a tradução e o controle dos termos em diversas línguas; (iii) a pesquisa em fontes de pesquisa especializadas e consagradas (como o Dicionário Grove); (iv) as decisões quanto à descrição dos elementos devem ser tomadas no início, por exemplo, a adoção ou não de nomes em português para determinados instrumentos ou o tipo de grafia que será adotada para nomes de compositores que são escritos em alfabetos diferentes; e (v) a normalização dos

dados de acordo com o AACR2, mas com consultas à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN) e à LoC para verificar decisões adotadas para os materiais musicais (DODEBEI; GRAU, 2003).

A Biblioteca Nacional (BN) do Rio de Janeiro foi a primeira a organizar documentos musicais sob a orientação de Mercedes Rei Pequeno (1921-2015), considerada a pioneira na biblioteconomia musical do Brasil. Pianista pela UFRJ (antiga Universidade do Brasil) e bibliotecária concursada do Instituto Nacional do Livro, D. Mercedes começou a trabalhar nos materiais musicais da BN com a anuência da sua chefia. A primeira coleção a ser tratada foi a de Thereza Cristina Maria (esposa de D. Pedro II), que tinha juntado a da Imperatriz Leopoldina (esposa de D. Pedro I), a qual havia estudado música na Áustria. Nessa coleção encontrou relevantes edições de Mozart, Beethoven, Haydn entre outros. Além destas, também foram organizadas e catalogadas as coleções da Real Biblioteca de Portugal, recebidas em decorrência da lei do depósito legal e da Biblioteca de Abraão de Carvalho – com muitas obras raras e manuscritos – entre outras. A seção de Música, embora já atuante e conhecida internacionalmente, só foi oficialmente reconhecida em 1960, com a inauguração de Brasília e a com a reforma da BN.

Para a organização dos recursos musicais no âmbito das bibliotecas, “o bibliotecário deve se aliar ao músico, cujo conhecimento é essencial para selecionar e interpretar as informações corretas no documento” e cuja experiência e ponto de vista como usuário desse tipo de material será de grande valia, “ressaltando elementos informativos que de outro modo poderiam passar despercebidos ou auxiliando no estabelecimento de estratégias de busca” (DODEBEI; GRAU, s/p.).

A organização da música brasileira e sua organização no contexto biblioteconômico recaem no uso da AACR2 (a versão resumida em língua portuguesa) e do Dicionário Grove (para a pesquisa de termos), além das consultas à Biblioteca Nacional Brasileira (BN) e à Library of Congress (LC). Ao observar-se a prática de algumas bibliotecas universitárias, nota-se uma não observância ou uma certa autonomia delas em relação às orientações da BN, ou seja, parece não haver uma sincronia para o preenchimento dos campos do MARC. O que se percebe, por um lado, é que não existem trabalhos colaborativos – entre bibliotecários e músicos ou musicólogos – mesmo com a orientação clara de que a organização da música, no âmbito das bibliotecas, deva incluir um especialista em Música (ASSUNÇÃO, 2005; DODEBEI; GRAU, 2003). Por outro lado, destacam-se alguns trabalhos em que os bibliotecários possuem formação musical de nível técnico ou conhecimentos adquiridos na informalidade ou no autodidatismo (CASTRO, 2013; LUSTOZA, 2008).

Para Pacheco e Ortega (2015), o FRBR oferece uma nova perspectiva para a organização da informação e traz modificações inevitáveis e profundas para o ensino da catalogação no Brasil, pois (i) é um modelo conceitual para o universo bibliográfico; (ii) explicita a estrutura subjacente para uma nova geração de bases de dados bibliográficos; (iii) transforma o paradigma de desenvolvimento de catálogos; e (iv) reformula os princípios de catalogação a partir das possibilidades oferecidas pelo modelo E-R.

Consultas realizadas nos catálogos de música brasileira mostram uma falta de sincronidade quando o que se está organizando são as músicas de caráter mais popular. Ora, se na música clássica o assunto indexado está relacionado às formas composicionais da tradição da música europeia – como sonata, fuga, prelúdio –, na da música popular o termo utilizado nos catálogos se restringe ao termo “popular”.

3.3 INICIATIVAS DA CIÊNCIA DA COMPUTAÇÃO

Embora existam várias contribuições da Ciência da Computação, muitas delas voltadas para a recuperação da informação musical, o foco desta pesquisa recai nas ontologias entendidas em um sentido próximo a dos modelos conceituais. De fato, toda ontologia é um modelo conceitual, mas nem todo modelo é ontologia.

A palavra “ontologia” é utilizada com diferentes significados em diferentes comunidades, distinguem-na entre o uso como um substantivo incontável (Ontologia, com inicial maiúscula) e o uso como um substantivo contável (“uma ontologia”, com inicial minúscula). No primeiro caso, os autores referem-se a uma disciplina filosófica, ou seja, o ramo da Filosofia que lida com a natureza e a estrutura da “realidade”. No segundo, que reflete o uso mais prevalente na Ciência da Computação, referem-se a uma ontologia como um tipo especial de objeto informacional ou artefato computacional¹²¹. Diferentemente de como é definida enquanto disciplina da Filosofia, uma ontologia é uma teoria lógica que confere uma explícita descrição parcial de uma conceitualização ou é um sinônimo de conceitualização¹²², que, por sua vez, é uma estrutura semântica intencional que codifica regras implícitas de restrição para estruturar uma peça

¹²¹ Ontologias computacionais são entendidas como modelos formais da estrutura de um sistema, isto é, entidades e relações relevantes que emergem da observação, as quais são usadas para algum propósito específico (GUARINO; OBERLE; STAAB, 2009).

¹²² Para Gruber (1993), conceitualização é uma visão abstrata e simplificada do mundo que se quer representar para algum propósito. Cada base de conhecimento, sistema baseado em conhecimento, ou agente de nível de conhecimento estão empenhados em alguma conceitualização, explícita ou implicitamente. Conceitualização requer uma visão compartilhada entre as diversas partes, um consenso, ao invés de uma visão individual, e deve ser expressa em um formato legível por máquina (GUARINO; OBERLE; STAAB, 2009).

da realidade (GUARINO, GIARETTA, 1995). Para alguns pesquisadores, principalmente aqueles que se envolvem com a área de Ciência da Computação (RHO *et al.*, 2013; RAIMOND *et al.*, 2007), os modelos conceituais são como sinônimos de ontologias – consideram o FRBR, sua família e outros modelos conceituais como ontologias.

No contexto da Informática e da Ciência da Informação, Gruber (2008) define ontologia como um conjunto de representações primitivas com o qual um domínio de conhecimento ou discurso pode ser modelado. E, ainda, ontologia é um termo técnico para um artefato que é estruturado de acordo com um propósito, o qual permite a modelagem do conhecimento sobre algum domínio real ou imaginário. As representações primitivas são tipicamente classes (ou conjuntos), atributos (ou propriedades) e relações (ou as relações entre os membros da classe). As definições da representação primitiva incluem informações sobre o seu significado e as restrições para a sua aplicação logicamente consistente. No contexto dos sistemas de base de dados, a ontologia pode ser vista como um nível de abstração de modelos de dados, análogos aos modelos hierárquicos e relacionais, mas destinados à modelagem do conhecimento sobre os indivíduos, seus atributos e suas relações com outros indivíduos.

As ontologias são geralmente especificadas em linguagens que permitem a abstração distante das estruturas de dados e das estratégias de implementação. Na prática, essas linguagens estão mais próximas de expressivas lógicas de primeira ordem do que as utilizadas para a modelagem dos bancos de dados. Por esta razão, ontologias são consideradas no nível “semântico”, ao passo que esquema de banco são modelos de dados no nível “lógico” ou “físico”. Devido à sua independência a partir de modelos de dados de nível inferior, as ontologias são usadas para integrar bancos de dados heterogêneos, o que permite a interoperabilidade entre sistemas distintos e interfaces que especificam serviços independentes baseados no conhecimento (GRUBER, 2008).

Em uma visão voltada para a Ciência da Informação, com foco no uso das ontologias na *Web Semântica*, Marcondes e Campos (2008, p. 121) definem ontologia como “um vocabulário comum para uma comunidade que precisa compartilhar informação em um determinado domínio” e inclui “definições de conceitos básicos no domínio e a relação entre eles de forma que sejam interpretáveis por máquina”. Os autores concluem, a partir da literatura internacional da Ciência da Informação, que nas definições de ontologia se destacam a noção de “conceitualização”, “compartilhada”, num determinado “domínio” e de representação “formal”, “processável por programas”. Apontam também que na literatura desta área, o termo ontologia é usado para caracterizar qualquer classificação de um domínio ou uma lista de termos definidos. Há

também a denominação de ontologias para pequenas estruturas de conceitos que possuem relações, mas não possuem definição na forma de axiomas dos seus conceitos e, na maioria das vezes, não são árvores, mas grafos (podendo ser chamadas de ontologias informais ou de linguagem). Para os autores,

A Ciência da Informação, ciência dos conteúdos registrados, das suas transferências com vistas à sua apropriação social, vem de uma longa tradição teórica, metodológica e prática que converge para as questões atuais colocadas pela proposta da *Web Semântica* e para a construção de ontologias (MARCONDES; CAMPOS, 2008, p. 113).

Para Marcondes e Campos (2008), pela razão de o desenvolvimento de ontologias demandar convergência de saberes e interdisciplinaridade, a Ciência da Informação pode trazer contribuições significativas para o campo da organização da informação, uma vez que sua preocupação desde o início recai no processamento semântico de informações por computadores. Para os autores,

[...] uma de suas bases [da Ciência da Informação] é a especificação semântica de relações. Relações estão na base do potencial dos computadores realizarem inferências. Esse termo deve ser entendido aqui, não de forma literal, como uma atividade humana altamente sofisticada e criativa, mas simplesmente a capacidade de um programa obter novas informações a partir de informações dadas, ou seja, relacionadas, por exemplo, dado A, espera-se sempre B. A questão das relações é também explorada pela Ciência da Informação há tempos. A pesquisa na semântica das relações tem aplicações na indexação. (...) para melhorar a recuperação da informação (MARCONDES; CAMPOS, 2008).

Apesar disso, os autores afirmam que propostas de linguagens e ferramentas de representação e construção de ontologias de domínio na Ciência da Informação ainda não possuem diretrizes satisfatórias na identificação dos conceitos e seus relacionamentos entre si, além de carecer de definições consistentes e da modelização de domínios associados. o que, na opinião de Marcondes e Campos (2008), impede que usuários sejam orientados para o processo de elaboração de ontologias e sejam guiados por diretrizes que apontam a construção de ontologias de qualidade.

Para eles, há três componentes básicos quando se considera uma ontologia como um sistema de conceitos inter-relacionados. No Quadro 30, estes componentes são explicitados e explicados.

Quadro 22: Componentes básicos para a elaboração de uma ontologia

Componentes	Especificação
Conjunto básico de conceitos e relações	Discussão na CI sobre as semelhanças entre tesouros – linguagens documentárias com termos e relações com pouca especificação e que não detalham suas relações de maneira a possibilitar o raciocínio automatizado - e ontologias – relações mais explícitas para possibilitar inferências
Forma de representação em que o domínio da ontologia será representado	<ul style="list-style-type: none"> – Apoiada no conceito de taxonomia – classificação de elementos de natureza variada – Estabelecimento de padrões de alto nível para a ordenação e classificação de informação por meio de mecanismos de herança
Conjunto de assertivas (sentenças, declarações)	<p>Princípios fundamentais para a modelização de estruturas conceituais para domínios de conhecimento (ontologias):</p> <ul style="list-style-type: none"> – Método de raciocínio: por exemplo, dedutivo, indutivo (na Computação) ou Teoria do Conceito (na CI) – Objeto de representação: menor unidade de manipulação em um dado contexto – Relações entre os objetos [de um dado contexto]: formam a estrutura conceitual deste contexto e são de natureza diversa – Formas de representação gráfica: transposição do mundo da abstração para o espaço de representação

Fonte: adaptado de Marcondes e Campos (2008).

Para Souza e Alvarenga (2004, p. 137), uma ontologia para os pesquisadores da *web* e da inteligência artificial é “um documento ou arquivo que define formalmente as relações entre os termos e conceitos”. Para os autores, esta definição “mantém semelhanças com os tesouros, utilizados para definição de vocabulários controlados”. Ainda,

[...] as ontologias se apresentam como um modelo de relacionamento de entidades e suas interações, em algum domínio particular do conhecimento ou específico a alguma atividade. O objetivo de sua construção é a necessidade de um vocabulário compartilhado para se trocarem informações entre os membros de uma comunidade, sejam eles humanos ou agentes inteligentes¹²³ (SOUZA; ALVARENGA, 2004, p. 137).

Para Almeida e Bax (2003, p. 7), o termo ontologia tem um sentido especial para a organização da informação, diferente daquele tradicional adotado pela Filosofia. Para os autores, uma ontologia “é criada por especialistas e define regras que regulam a combinação entre termos e relações em um domínio do conhecimento” e a elaboração de ontologias, de modo simples, se dá pela definição de categorias para as coisas que existem em um mesmo domínio. Os usuários, por sua vez, elaboram suas consultas sob os conceitos definidos pela ontologia o que pode trazer melhorias para os processos de recuperação de informação. Ontologias são utilizadas em diversas áreas para a organização da informação e são encontradas na literatura

¹²³ Agentes, no campo da Computação, são os programas que coletam conteúdos da *web* de diversas fontes, processam e compartilham os resultados como outros programas. São “assistentes de tarefa, ou seja, entidades de *softwares* que empregam técnicas de inteligência artificial com o objetivo de auxiliar o usuário na realização de uma determinada tarefa, agindo de forma autônoma e utilizam a metáfora de um assistente pessoal” (SOUZA; ALVARENGA, 2004).

(geral) diversas definições, tipos e propostas para aplicação em diferentes áreas de conhecimento e para construção de ontologias (metodologias, ferramentas e linguagens), o que, para Almeida e Bax (2003), tem dificultado a escolha e a utilização das técnicas disponíveis para a manipulação de ontologias na organização da informação.

Almeida e Bax (2003) realizam uma revisão da literatura sobre os tipos de ontologias (quanto à sua função, ao grau de formalismo de seu vocabulário, à sua aplicação e à estrutura e ao conteúdo da conceitualização), sobre os projetos que utilizam ontologias (voltados aos domínios da gestão do conhecimento, do comércio eletrônico, do processamento de linguagens naturais, da recuperação de informação na *web*, de educação), e sobre metodologias que sistematizam a construção e manipulação de ontologias, exemplos de linguagens que se prestam à construção de ontologias, entre outros temas.

Nas seções a seguir são descritas as iniciativas de organização de informação musical que utilizam ontologias.

3.3.1 Ontologia de instrumentos musicais

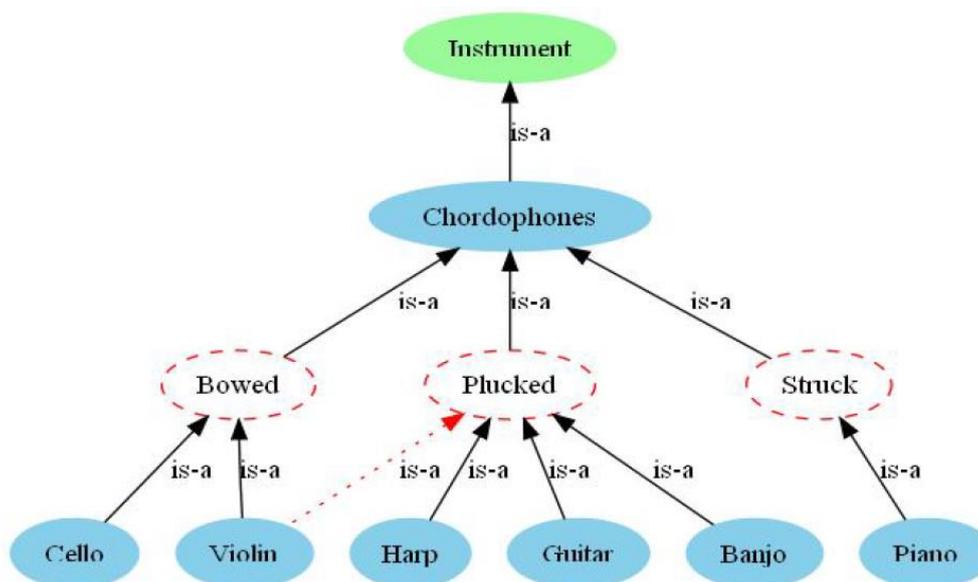
Kolozali *et al.* (2011) apresentam os primeiros resultados de um projeto de ontologia de domínio. Esse projeto investiga a heterogeneidade e as limitações na classificação dos esquemas de instrumentos musicais existentes. Os autores encontraram evidências de que os modelos tradicionais baseados em árvores de taxonomia definem insatisfatoriamente a representação do conhecimento, especialmente no contexto de uma ontologia para a *Web Semântica* e, por isso, é desejável ter uma ontologia de instrumentos musicais que exibe uma estrutura semanticamente rica.

Conceitualizar um domínio é inerente ao desenvolvimento dos conhecimentos baseados em conhecimento. Nos domínios da Etnomusicologia e de Recuperação da Informação Musical, a maioria das conceitualizações do domínio de instrumentos musicais está com base no sistema taxonômico Hornbostel-Sachs¹²⁴, e muito poucos estudos partiram deste sistema. As taxonomias permitem organizar os dados em uma estrutura hierárquica de forma muito eficiente, mas codificam uma relação estrita entre um nó pai e um nó filho, usando axiomas subclasse ou parciais sem definir as relações detalhadas entre os objetos “instrumentos”. Os instrumentos

¹²⁴ Sistema de classificação dos instrumentos musicais criado por Erich von Hornbostel e Curt Sachs. É o método mais utilizado por profissionais de Etnomusicologia e Organologia para classificar instrumentos musicais. É uma maneira de classificar os instrumentos de acordo com o elemento produtor de som do instrumento.

musicais possuem um modelo multirrelacional, ou seja, podem pertencer a mais de uma família instrumental ou subfamília. A fim de ilustrar a heterogeneidade e os problemas taxonômicos do projeto que ocorrem nas representações de conhecimento de instrumentos atuais, dois sistemas de classificação de instrumentos diferentes foram escolhidos, implementando-se o *Ontology Web Language (OWL)*¹²⁵ em ambos os sistemas taxonômicos.

Figura 10: Ontologia de instrumento musical das famílias de cordofones



Fonte: Kolozaki *et al.* (2001, p. 467)

A Figura 10 ilustra um exemplo a partir do desenho da ontologia da família de *chordophones/cordas*, baseada na taxonomia de Henry Doktorski¹²⁶. O violino (*violin*) e violoncelo (*cello*) são classificados como instrumentos de arco (*bowed*), violão e banjo são classificados como instrumentos de cordas dedilhadas (*plucked*), e o piano é classificado como instrumento batido (*struck*). No entanto, o violinista pode variar a sua técnica de execução dependendo das intenções expressivas: as cordas podem ser tocadas pela fricção das cordas pelo arco, ou dedilhadas (*pizzicato*).

Para Kolozaki *et al.* (2011), as classificações taxonômicas aplicadas tradicionalmente não somente são heterogêneas na estrutura, mas também proporcionam uma solução

¹²⁵ É uma recomendação W3C para definir e instanciar ontologias da web. Como RDFS, OWL permite a definição de classes, propriedades e suas instâncias, e é usado para representar explicitamente o significado e os relacionamentos de termos em vocabulários e restrições expressas no seu uso.

¹²⁶ Disponível em <http://free-reed.net/description/taxonomy>.

arbitrariamente problemática na classificação dos instrumentos, em razão da representação do conhecimento inadequadamente definida.

Uma iniciativa brasileira que propõe a organização do domínio de instrumentos musicais é o Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM) – acervo Delgado de Carvalho¹²⁷. Os primeiros estudos para a organização desse acervo foram fruto da tese de doutorado de Ballesté (2009), coordenadora da equipe do MVIM, que propõe um modelo de organização conceitual aplicada aos instrumentos de cordas dedilhadas, com base nos sistemas de classificação de instrumentos musicais e nas metodologias de elaboração de tesouros.

O museu expande os estudos iniciais e inclui os aerofones (instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma coluna de ar), os cordofones (além dos de cordas dedilhadas, inclui todos os outros que produzem som por meio da vibração das cordas), os idiofones (o som é produzido pela vibração do próprio corpo) e os membrafones (o som é produzido pela contração e descontração de uma membrana). No museu virtual há a descrição física dos instrumentos musicais, um breve histórico do surgimento desses instrumentos, a codificação do sistema de classificação utilizada, os nomes adicionais pelos quais o instrumento também é conhecido, os dados do exemplar que se encontra no acervo (data, local de fabricação, fabricante, material, dimensões, marcas e inscrições, proveniência). Há também registros audiovisuais contendo qual obra é executada pelo instrumento, intérpretes e a fonte desses registros.

3.3.2 Music Ontology

De acordo com Raimond *et al.* (2007), *Music Ontology*¹²⁸ oferece uma estrutura formal para lidar com informação relacionada à música na *Web Semântica*¹²⁹. É construído sobre a ontologia *timeline*, informação temporal, e a ontologia *event*, informações sobre instrumentos musicais, agentes (intérpretes, compositores, etc.) e produtos (som físico que uma *performance* produz em um determinado local). Além disso, o FRBR é usado principalmente para o seu conceito de obra, manifestação e item – a expressão não é utilizada como um fluxo complexo que pode acontecer durante o processo de produção (por exemplo, envolvendo um arranjo, uma

¹²⁷ Mais informações em <http://mvim.ibict.br/>.

¹²⁸ Documento de especificação – ver: <http://motools.sourceforge.net/doc/musicontology.html#sec-intro>.

¹²⁹ Pode ser definida como um grupo de métodos e tecnologias que permitem as máquinas compreenderem o significado – ou a “semântica” – da informação na *World Wide Web*. É usado principalmente para descrever o modelo e tecnologias propostas pela W3C que incluem uma variedade de formatos de intercâmbios para dados como o RDF/XML, N3, Turtle, N-Triples – e notações, tais como *RDF Schema* (RDFS) na OWL.

performance, uma gravação e um domínio). É usada também a ontologia *Friend-a-Friend* (FOAF)¹³⁰ e seus conceitos de pessoa e grupo.

Raimond *et al.* (2007) afirmam que *Music Ontology* (MO) define um número de conceitos musicais específicos sob estas três ontologias – FRBR, FOAF e *Event*. Primeiramente, sob o FRBR, é definida obra musical (*Musical Work*) – uma criação musical abstrata, manifestação musical – uma gravação ou uma faixa de música em um CD, e item musical – um *stream*, um CD ou vinil específico. Sob a ontologia FOAF, é definido o músico (*Music Artist*) e o grupo de música (*Music Group*) que contribui para o evento musical. Sob a ontologia *event*, é definido um número de conceitos relativos ao fluxo de criação da obra musical.

A composição lida com a criação de uma obra musical. O arranjo tem como fator uma obra musical, um agente – o arranjador – que pode ser considerado como uma classe definida, com qualquer papel nessa ontologia, e um produto – uma partitura. A *performance* denota uma *performance* específica, que tem como fator uma obra musical e uma partitura, um número de instrumentos musicais, equipamentos, e como agentes um número de músicos, engenheiros de som, maestros, ouvintes, entre outros.

O processo de decomposição do evento pode ser aplicado à *performance* e expressar, por exemplo: “este músico tem tocado este instrumento em um tempo específico”. Para Raimond *et al.* (2007), este processo é entendido como subeventos que representam a informação de eventos complexos e envolve muitos agentes e fatores, de uma maneira estruturada e não ambígua. A exemplo de um grupo de *performance* que pode ser descrito com mais detalhes considerando um número de subeventos paralelos, cada qual representando a participação de um único músico usando um único instrumento musical. A *performance* pode ter como produto outro evento: um som físico. Este som pode, por si próprio, ser um fator de uma gravação ao qual pode produzir um sinal. Este sinal pode então ser publicado como uma manifestação musical. Este fluxo é representado na Figura 10.

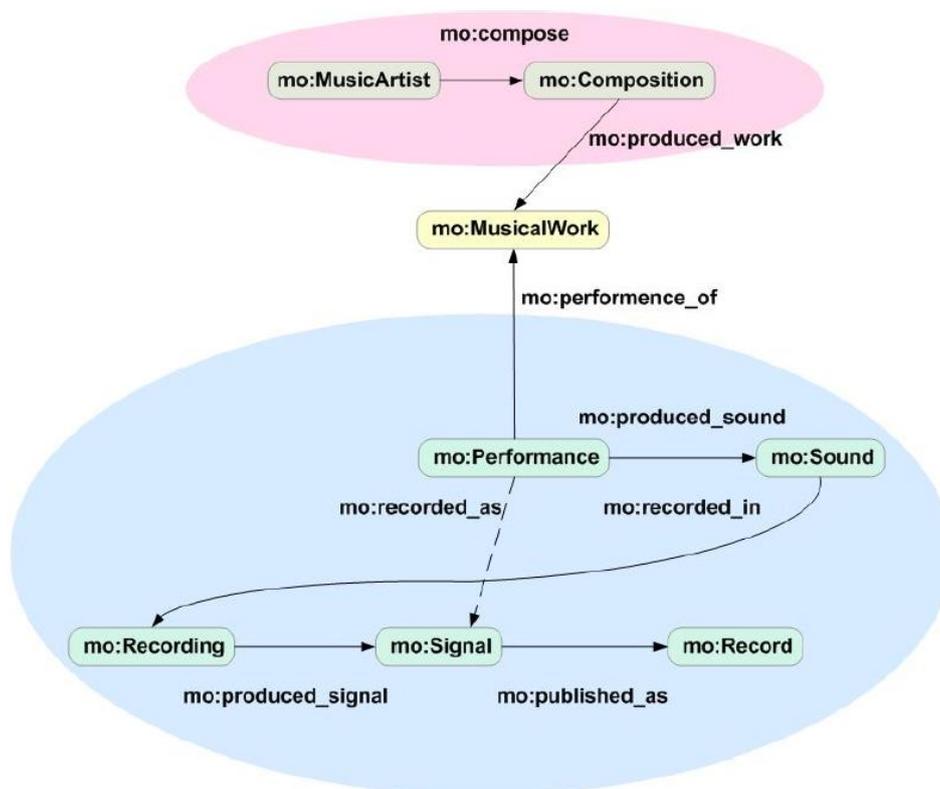
O principal objetivo de *Music Ontology* é ser flexível e, para permitir flexibilidade quando for utilizado, Raymond *et al.* (2007) o divide em três níveis de expressividade (*expressiveness*):

- O primeiro nível lida apenas com informação editorial;
- O segundo introduz o conceito de evento. É usado para descrever um fluxo de trabalho que envolve composição de uma obra musical, um arranjo dessa obra, uma *performance* desse arranjo e uma gravação dessa *performance*;

¹³⁰ Mais informações em <http://www.foaf-project.org/>.

- O terceiro nível introduz a decomposição de evento que permite expressar detalhamentos, tais como “nesta *performance* esta tecla foi tocada neste tempo específico por esta pessoa que estava tocando piano”.

Figura 11: Descrição da produção musical usando o *Music Ontology*



Fonte: Raymond *et al.* (2007, s/p.)

Duas outras ontologias foram criadas para complementar o *Music Ontology* para a representação dos acordes – *OMRAS2 Chord ontology*¹³¹ – e das tonalidades – *Keys ontology*¹³². A primeira tem como objetivo prover um vocabulário comum e versátil para descrever acordes e sequências de acordes em RDF. A segunda e propõe como vocabulário para as tonalidades musicais – que não envolve apenas uma nota musical, mas um sistema a partir de um conjunto de notas que define o domínio de uma escala musical (maior, menor, entre outras) associada a campos harmônicos – que direciona as sequências de acordes utilizadas em alguma música.

Já o *Schema.org* é outra ontologia criada para promover esquemas para dados estruturados na Internet, em páginas da *web*, em mensagens de e-mail, entre outros. O vocabulário

¹³¹ Mais informações em: <<http://lov.okfn.org/dataset/lov/vocabs/chord>>. Acesso em 15 dez. 2016.

¹³² Mais informações em: <<http://lov.okfn.org/dataset/lov/vocabs/keys>>. Acesso em 15 dez. 2016.

pode ser usado com muitas codificações diferentes e cobrir entidades, relações entre entidades e ações. De acordo com as informações do *site* da entidade¹³³, mais de 10 milhões de *webpages* usam o *Schema.org* e incluem muitas aplicações do *Google*, *Microsoft*. Além disso, o *Schema.org* fornece um conjunto de vocabulários de marcação para uso na página, permitindo que os motores de busca compreendam a informação nas páginas da *web*, especialmente as estruturas da fonte de dados originais, antes de serem publicados em HTML. Como consequência, mais resultados significativos (e mais ricos) de pesquisa podem ser fornecidos aos usuários.

O *Schema.org* oferece um conjunto de propriedades, entidades e respectivas descrições para o domínio da música: gravações¹³⁴ e composições¹³⁵ musicais e listas de música¹³⁶ (*music playlists*). Esses esquemas para a música estão contidos em um maior que serve para todas as obras criativas que inclui artigos, *blog*, livro, clipe, documentos digitais, episódios, jogos, filmes, mensagens, fotografias, pinturas, mapas, receitas, esculturas, séries de TV, *webpages*.

Além das ontologias, as bases de dados de metadados de recursos musicais são necessárias para complementar as informações sobre música brasileira. *MusicBrainz*¹³⁷ é um banco de dados relacional de metadados de música que contém essas informações. A base de dados busca fornecer um repositório de metadados de música mais completo que o mínimo necessário para identificar um CD – artista, álbum e faixa. Esta plataforma é uma fonte de informações da música livre, especialmente de metadados para arquivos de áudio para suprir a carência da falta de metadados para identificação das músicas dos discos compactos por cerca de duas décadas. Projeto de código aberto criado em resposta direta à comercialização, o *Music Brainz* começou em 2000 como um projeto privado de Robert Kaye, agora diretor-executivo da Fundação *MetaBrainz*, sob o qual esse projeto opera como uma organização sem fins lucrativos (STUTZBACH, 2011).

3.3.3 DOREMUS

O projeto DOREMUS¹⁴⁰ foi concebido para criar ferramentas de interoperabilidade para diferentes instituições de patrimônio cultural (bibliotecas, instituições musicais, rádios) a partir

¹³³ Mais informações em <http://schema.org/>.

¹³⁴ Disponível em <http://schema.org/MusicRecording>.

¹³⁵ Disponível em <http://schema.org/MusicComposition>.

¹³⁶ Disponível em <http://schema.org/MusicPlaylist>.

¹³⁷ Mais informações em https://musicbrainz.org/doc/MusicBrainz_Database.

¹⁴⁰ Mais informações em: <http://www.doremus.org/>.

da definição de uma ontologia comum, e também para publicar, compartilhar, conectar e enriquecer catálogos de obras e eventos musicais na *web* de dados. Choffé e Leresche (2009) explicam como estenderam os modelos CIDOC CRM e FRBRoo para descrever o domínio da música; mostram o processo de modelagem, a partir da criação de uma obra até sua *performance*, gravação e publicação; e explicam as decisões tomadas na conceituação.

Em 2003, o *Working Group on FRBR/CIDOC-CRM Harmonization*, formado por membros das comunidades envolvendo museus e bibliotecas, se propuseram a harmonizar o FRBR como uma extensão do CIDOC-CRM, de forma a utilizar a mesma metodologia e estruturas básicas do CIDOC-CRM, com algumas modificações, o que deu origem à publicação do FRBRoo (versão 1.0) em 2009.

O CIDOC-CRM é uma linguagem comum para informação compartilhada por museus, bibliotecas e arquivos. É uma linguagem empírica derivada que supre estruturas formais e definições para descrição de conceitos implícitos e explícitos encontrados nas relações usadas em documentos de patrimônio cultural. Tem sido comparado com diversos modelos de conhecimento de recursos culturais, como o FRBR, e reelaborado pelo grupo de trabalho FRBR/CRM em um modelo orientado a objeto conhecido como FRBRoo. O fenômeno da instanciação foi estendido em linguagem básica pelo CRM, incorporando não somente o relatório de pesquisa, mas também a teoria da semiótica. As entidades físicas principais são Criação, Produção, Objeto Conceitual e Suporte Informacional, os quais são as “coisas” dos recursos informacionais. Obra e expressão são entidades intelectuais principais, as quais são conhecidas por atuarem como signos. A substância de uma obra é o conteúdo representacional, ou seja, as ideias (SMIRAGLIA, 2007).

O FRBRoo é uma versão orientada a objeto do modelo conceitual da família FRBR (incluindo FRAD e FRSAD). É uma ontologia formal que captura e representa a semântica subjacente à informação bibliográfica e, portanto, facilita a integração, a mediação e o intercâmbio bibliográfico de informações de museu. Tal visão comum é necessária para o desenvolvimento de sistemas de informação interoperáveis, servindo aos usuários interessados em acessar conteúdos comuns ou relacionados.

Além disso, essa versão resulta numa formalização mais adequada para implementar conceitos da família FRBR de modelos conceituais com ferramentas orientadas a objeto, facilitando o teste e aprovação destes conceitos em implementações com diferentes especificações funcionais para além do domínio da biblioteca. Isto aplica análise empírica e estrutura ontológica às entidades e aos processos associados com o universo bibliográfico, às suas propriedades

e às relações entre elas. E, assim, revela uma teia de inter-relações, também aplicáveis para objetos informacionais em arenas não bibliográficas¹⁴².

Para Choffé e Leresche (2009), o FRBRoo é um modelo completo, que permite descrições detalhadas e inclui os acontecimentos ou a evolução de objetos ou obras. O seu uso é justificado por fornecer granularidade refinada aos recursos musicais e por ser uma ferramenta que permite operabilidade com outras padronizações e outras comunidades. Além disso, o FRBRoo, assim como o CIDOC-CRM, é um modelo dinâmico em que a noção de evento é crucial, ou seja, permite a descrição de processos e não de produtos, os quais são apropriados para a complexidade da música – a obra musical pode existir em várias versões, incluindo derivações, e muitos eventos ou atividades podem acontecer até a sua publicação.

Para Choffé e Leresche (2009), eventos e atividades são cruciais em cada etapa do processo de modelagem, pois permitem a descrição dos objetos informacionais como eles são, ou seja, como o resultado de um processo. As atividades podem ser realizadas por atores (pessoas ou coletivas), em um determinado tempo e espaço, sob certas influências ou intenções. Há possibilidade de criarem-se objetos que, por sua vez, podem ser utilizados em outras atividades. Para os autores, é comum que músicos busquem pelas mesmas obras realizadas por diferentes compositores, como é o caso das orquestrações, variações, transcrições e muitas formas de arranjos. Um arranjo é considerado uma nova Obra no DOREMUS quando é escrito por um compositor francês relevante e catalogado – que é o caso de Maurice Ravel, por exemplo.

3.3.4 EthnoMuse

O projeto EthnoMuse¹⁴³ foi criado para organizar o arquivo digital do Instituto Etnomusicológico da Academia Eslovena de Ciências e Artes e permitir a integração semântica de materiais multimídia e desenvolvimento de aplicações multimídia. Os objetivos foram a preservação de materiais originais e digitais; a otimização do processo de coleta e manipulação de materiais multimídia (conversão de analógico para digital e manipulação de materiais digitais); a integração semântica do conteúdo do arquivo; a apresentação multimídia dos conteúdos; o apoio ao *e-learning* e à pesquisa interdisciplinar; a integração de patrimônio cultural esloveno num contexto europeu mais amplo. O arquivo suporta uma grande variedade de materiais,

¹⁴² http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbroo_v2.2.pdf.

¹⁴³ Mais informações: <<http://lgm.fri.uni-lj.si/publications/>>.

incluindo manuscritos de música popular, gravações de campo, imagens, vídeos e metadados anexos em músicas, artistas, locais, equipamentos de gravação, etc.

A biblioteca digital *EthnoMuse* consiste em um conjunto de ferramentas e técnicas que auxiliam na digitalização das coleções do instituto, apoiam a produção em andamento e os processos de pós-produção relacionados às gravações de campo e documentação de música e dança folclórica eslovena, habilitam a manipulação e busca do conteúdo da biblioteca. Em um contexto mais amplo, o projeto torna acessível partes da biblioteca *EthnoMuse* para públicos mais amplos, na promoção do patrimônio cultural esloveno. O projeto envolve (i) a pesquisa e a implementação de tecnologias emergentes em ambientes de biblioteca digital – como ontologias de domínio – para a integração do patrimônio cultural relacionado às coleções e à modelagem conceitual de domínios folcloristas e etnomusicológicos; e pesquisa e implementação de métodos e ferramentas de recuperação de informações musicais adaptados às especificidades dos domínios do folclore e da Etnomusicologia.

O modelo de dados subjacente baseia-se em uma combinação dos modelos CIDOC-CRM e FRBR, com duas principais aplicações criadas no topo. Uma aplicação de *desktop* suporta o fluxo de trabalho subjacente no Instituto e permite a entrada e a modificação dos dados digitalizados no arquivo, enquanto uma interface *web* pode ser usada para pesquisar e navegar exploratórias por meio da coleção, incluindo uma interface de consulta por melodia.

A representação do modelo de dados do *EthnoMuse*, que é uma combinação não formal de dois modelos conceituais – o FRBRer e o CIDOC CRM – permite (i) a representação de entidades e relacionamentos que descrevem a música folclórica, com base em FRBRer, especialmente as entidades do Grupo 1; e (ii) a representação dos processos de produção e pós-produção com base no conceito de evento CIDOC CRM.

Na tentativa de mapear o modelo de dados existente em FRBRoo, algumas mudanças conceituais e estruturais foram feitas, especialmente em razão da forma como FRBRoo interpreta Manifestação. No modelo de dados do projeto, a distinção entre uma gravação de áudio (Manifestação) e informações concretas do suporte (Item) é mantida. Isso segue a interpretação inicial da FRBRer de Manifestação e Expressão. Consequentemente, o nível de Expressão transmite diferentes realizações ou formas “comunicativas” de uma variante da canção folclórica cantada, instrumental ou falada, enquanto a sua materialização é modelada no nível de Manifestação (em forma de um áudio gravação, melodia e/ou transcrição de texto, etc.).

O mapeamento dos eventos FRBRoo na estrutura conceitual do CIDOC CRM é vital em *EthnoMuse*: permite a integração de elementos individuais música folclórica no contexto,

tanto na relação com eventos individuais (tempo e local), atores (intérprete, equipe de gravação, transcritor, etc.) e ambientes (características sociais e culturais do evento), que são essenciais para pesquisas folclorísticas e etnomusicológicas. A representação do contexto em diferentes aspectos (imateriais e materiais) e os níveis de realização das variantes apresentam um primeiro passo para a representação semântica do conteúdo.

Para Strle e Marolt (2012), do ponto de vista da implementação, o modelo FRBRoo herda do CIDOC CRM, pois é uma ontologia no sentido usado na Ciência da Computação. Além disso, o modelo FRBRoo oferece boas perspectivas para a criação de sistemas de recuperação que melhorem a busca de informações pelo usuário e está sendo implementado pelas comunidades da biblioteca, levando as expectativas de que os futuros padrões de catalogação e, conseqüentemente, as práticas das bibliotecas e o desenvolvimento do sistema sofrerão grandes mudanças. Assim, garante uma forte base de modelagem de dados e uma perspectiva de integração de informações.

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 3

Mesmo que as iniciativas tenham surgido isoladamente, tendo uma única área de estudo, observa-se um movimento em favor da interdisciplinaridade, como o exemplo do RISM, que nasce como uma iniciativa com forte tendência da Musicologia e ignora em sua origem os padrões de interoperabilidade em favor de uma melhor compreensão do objeto informacional – a informação musical. Nesta direção, a iniciativa RISM cria o seu conjunto de metadados e o seu aplicativo para atender às particularidades das músicas impressas, manuscritos e de tradição eurocêntrica. No entanto, percebeu-se a preocupação em adotar um aplicativo, cuja codificação atende aos campos MARC para depois adaptá-los a outros esquemas de metadados que estão sendo adotados na *web*. A percepção é de uma iniciativa que se origina da Arquivologia, em razão da entidade documental principal – o manuscrito – e busca alinhar-se às atualizações da área da Biblioteconomia.

As iniciativas da Ciência da Computação tendem a ter uma conexão mais próxima das áreas do domínio da Música. Embora o FRBRoo tenha sido proposto pela IFLA, os seus propósitos sejam diferenciados, pois aponta a organização de patrimônio e não se estabelece pela representação baseada em documentos textuais e, sim, naquela que considera a explicação dos fenômenos, a partir dos eventos e como eles ocorrem no decorrer do tempo. Embora, por um momento se tenha a impressão de que a Ciência da Informação tenha buscado a integração de

suas disciplinas – Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia – por meio da exposição e da orientação de modelos conceituais no *site* da IFLA, é possível notar que a aproximação acontece principalmente entre essas disciplinas e a Ciência da Computação e pouco entre si. A exemplo do FRBRoo e suas conexões com a Museologia (o *EthnoMuse*).

Para o RISM e para as iniciativas da Ciência da Computação, parece que os modelos que apenas consideram dados bibliográficos não sejam suficientes para a informação musical. No entanto, mesmo os modelos conceituais mais recentes, como o IFLA LRM, que se mostram mais propensos à Biblioteconomia, parecem permitir uma maior liberdade para a inclusão de entidades mais relacionadas às especificidades dos objetos informacionais. No entanto, novos padrões de catalogação têm surgido para novamente unificar a organização dessa informação – a RDA – e definir campos (ou entidades) para qualquer tipo de música.

Advoga-se nesta pesquisa que as soluções ontológicas para a informação musical vão além de se estabelecer o campo e o seu valor por meio de vocabulários controlados, mas precisam considerar a complexidade que se estabelece na conceituação desse campo. Exemplo disso, no caso da música popular brasileira, são os gêneros e toda a extensão de sua conceituação em diferentes tempos e lugares.

Não só o problema do gênero na informação musical brasileira, mas existem muitas barreiras que as iniciativas ainda precisam vencer. Um deles é a terminologia musical em língua portuguesa, principalmente, para a música brasileira de tradição oral e de raízes nacionais. Por muitos anos, existe a aceitação de análises e perspectivas vindas de pesquisadores estrangeiros, e com isso, o movimento sempre foi de “fora para dentro”. É necessário que esse movimento comece a ocorrer de “dentro para fora”, ou seja, como os brasileiros veem sua música relacionada à sua cultura. No Brasil, o uso de termos na língua inglesa torna-se predominante e uma preocupação se sobrepõe à genuína organização que parte do entendimento da arquitetura do objeto fazer-se entender pelos estrangeiros.

A organização da informação musical brasileira tem ignorado os avanços internacionais. Enquanto as iniciativas internacionais se voltam para a busca de soluções de interoperabilidade – os padrões de catalogação têm adaptado os seus atributos em formatos RDF e realizam mapeamentos de campos MARC em classes ontológicas como *schema.org*, a exemplo do *Music Ontology* entre outros e vice-versa – as práticas das iniciativas que organizam a música brasileira estão utilizando a linguagem XML, sem a utilização de qualquer padrão de metadados.

Outra iniciativa que se dedica à organização de música brasileira é a *Library of Congress* (Loc). A consulta por uma música brasileira na sua base de dados resultou na música “A

Banda”, de Chico Buarque, e demonstrou os problemas para a recuperação nessa base. A busca retornou milhares de resultados que possuíam a palavra “banda”; já na busca avançada pelo título e pelo compositor retornou um vídeo e um livro. A consulta prosseguiu manualmente pelos 196 resultados para “Buarque, Chico”. Encontrou-se todos os quatro volumes com as músicas “arranjadas”, como melodias cifradas pelo compositor Almir Chediak, sem a informação dos volumes desta obra que poderia ter essa canção.

Alguns problemas de organização da informação musical são encontrados nos títulos dos volumes dos *songbooks* de Almir Chediak. Os títulos apenas distinguem peças das obras de um determinado compositor, como Tom Jobim, Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Ficam ausentes o índice de cada volume, o que permitiria, se indexado, encontrar separadamente cada partitura “melodia e cifra” dos quatro volumes; o papel desempenhado por Almir Chediak na produção e edição dos *songbooks* – arranjador, harmonizador ou outro tipo de participação; a tonalidade de cada uma das canções; a adequação da cifra a alguma *performance* do próprio compositor ou outro intérprete, etc.

No que diz respeito ao cabeçalho de assuntos – campo 650 – há uma descrição muito geral que pode abranger diversos gêneros e estilos musicais brasileiros que envolvem repertórios variados e distintos entre si. Quando se abre o cabeçalho de assuntos a partir do *link* sobre “Popular music – Brazil”, outros 136 cabeçalhos são abertos com subdivisões de períodos de tempo (1901-2000, por exemplo), região brasileira (Minas Gerais, por exemplo), termos mais próximos (bossa nova, por exemplo), tópico (discografia, por exemplo). Embora seja referência à catalogação para as bibliotecas brasileiras, a adequação à informação musical brasileira precisa acontecer e contar com o auxílio de especialistas.

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Nesta tese, ao traçar diretrizes para a informação musical brasileira considerou-se três abordagens. A primeira, que levou à revisão da literatura e as entrevistas com usuários especialistas – os músicos profissionais brasileiros –, tem como ponto de partida a relação da música e cultura, considerando o nacionalismo como a ligação dessa relação. A segunda abordagem buscou a convergência entre as áreas da Música, da Ciência da Informação e da Ciência da Computação, por meio da investigação e da compreensão das iniciativas que operam na organização da informação musical e daquelas que têm a música brasileira como foco de organização.

A terceira abordagem adotada para resolver o problema desta pesquisa é a metodologia da análise de domínio. A análise de domínio na Ciência da Informação (CI), sugerida por Hjørland e Albrechtsen (1995), surge como uma maneira de entender melhor a informação, ou seja, o estudo dos domínios do conhecimento como comunidades de pensamento ou discurso, que são partes da divisão do trabalho da sociedade. Para os autores, a análise de domínio constitui-se em um método que:

- (i) Reconhece que os domínios do discurso compreendem atores, que têm visões de mundo, estruturas de conhecimento individuais, preconceitos, critérios subjetivos de relevância, estilos cognitivos particulares, etc. Em outras palavras, há uma interação entre estruturas de domínio e conhecimento individual, uma interação entre o indivíduo e o nível social;
- (ii) Parte de um paradigma social, concebendo à CI como uma das ciências sociais;
- (iii) Compreende as funções implícitas e explícitas da informação e da comunicação e rastreia os mecanismos subjacentes ao comportamento informacional a partir desta percepção;
- (iv) Encontra a base para a CI em fatores externos às percepções subjetivas individuais dos usuários, em oposição aos paradigmas comportamental e cognitivo;
- (v) Deve ser entendida como um desenvolvimento transdisciplinar, em que a visão dos indivíduos e do conhecimento humano é vista como menos formal, mecânica e computacional, e mais orgânica, contextual, sociocultural e específica ao domínio. Não é o indivíduo isolado e abstrato, mas a comunidade do discurso e seus indivíduos que constituem o foco das pesquisas aliadas à CI.
- (vi) Contrapõe-se ao cognitivismo, para o qual o ponto de partida é o conhecimento, domínios, disciplinas ou ofícios, e não os indivíduos, especialmente nas suas composições mais biológicas, fisiológicas e psicológicas. Em uma perspectiva social da CI, os indivíduos

devem ser vistos como membros de grupos de trabalho, disciplinas, comunidades de pensamento ou de discurso.

A Ciência Cognitiva é entendida na tradição mentalista, intrapsíquica, e não no sentido sociocognitivo. No cognitivismo, a prioridade é compreender as necessidades dos usuários isolados por meio de uma análise intrapsicológica em que a relação entre pesquisadores e usuários enfatiza a compreensão psicológica e realça somente o usuário. O contexto disciplinar é visto como uma parte da estrutura cognitiva de um indivíduo ou de todos os indivíduos no contexto abordado. A teoria psicológica enfatiza o papel das estratégias cognitivas no desempenho e os conceitos centrais são estruturas de conhecimento individuais, processamento de informação individual, memória de curto e longo prazo, classificação categórica *versus* classificação situacional; e a metodologia caracteriza-se por uma abordagem individualista, ou seja, o individualismo metodológico tem alguma ligação com um gênero (visão individualista). Os melhores exemplos de aplicações dos estudos cognitivistas são as interfaces de usuário (o lado externo dos sistemas de informação) (HJØRLAND; ALBRECHTSEN, 1995).

Em contraposição ao cognitivismo, a visão de domínio-específico (*domain-specific*) prioriza a compreensão das necessidades dos usuários numa perspectiva social e as funções dos sistemas de informação no âmbito das profissões ou das disciplinas. Concentra-se em um domínio de conhecimento ou no estudo comparativo de diferentes domínios do conhecimento em que o usuário é visto nesse âmbito. Essa visão é inspirada pelo conhecimento das estruturas de informação em domínios, pela sociologia do conhecimento e pela teoria do conhecimento, em que a teoria psicológica enfatiza a interação entre aptidões, estratégias e conhecimento no desempenho cognitivo. Os conceitos centrais são: comunicação científica e profissional, documentos (incluindo bibliografias), disciplinas, estruturas de informação, paradigmas, entre outros. Além disso, a metodologia caracteriza-se por uma abordagem coletivista e o melhor exemplo de aplicação é a classificação (o lado interno dos sistemas de informação) (HJØRLAND; ALBRECHTSEN, 1995).

Nesse sentido, esta pesquisa segue as tendências da visão analítica de domínio por considerar a dinâmica inerente à atuação dos músicos profissionais que interpretam, compõem e fazem arranjos de música brasileira. Embora a ênfase recaia nas questões mais técnicas dessa música, pondera-se que a análise do domínio da música toma como referência a definição da informação musical em dimensões ou facetas (STOCK; STOCK, 2013; Downie;2003). A altura, a duração ou o elemento temporal, a polifonia ou a harmonia, o timbre e as letras das canções ou a informação textual são as dimensões ou as facetas que representam os aspectos

técnicos da música e correspondem a, aproximadamente, 72% das facetas que Downie (2003) considera como um bom esquema de representação.

Ao conceituar a informação musical brasileira como objeto de pesquisa, considera-se a cultura brasileira em que essa música é produzida, divulgada e recepcionada. De acordo com Rodrigues (2015), especialistas enfatizam que, pela razão da complexidade do conceito que envolve o domínio da cultura, as teorias de classificação tradicionais não são suficientes para sua sistematização, e apontam para uma perspectiva de conhecimento epistemológico do domínio, pois reforça a qualidade do produto gerado em um instrumento de organização da informação. Para ele,

[...] quando o domínio trabalhado é complexo e seus principais conceitos inconclusivos, como é o caso da cultura, esse conhecimento inacabado vai refletir no resultado final da produção do instrumento. A cultura, conceito pilar do domínio, é divergente e pouco consensual entre seus estudiosos (RODRIGUES, 2015, p. 38).

O conceito de cultura é divergente na literatura, pouco consensual, diversificado e de natureza polêmica, pois: *(i)* está ligado às ciências humanas e sociais e, por isso, tem conceituações vindas de várias escolas e pensamentos que evoluíram no decorrer do tempo; *(ii)* as áreas que pertencem a essas ciências lidam com objetos de análise bastante diferentes, e a participação do pesquisador torna-o como o “próprio objeto de estudo [e], portanto, é mais difícil compreender o todo, quando se é parte dele”; *(iii)* a análise de uma cultura por um estudioso que está “do lado de fora” é, por vezes, inconclusiva; *(iv)* é vista como um sistema em que todos os elementos estão interconectados, remete à ideia de ordem que depende dos padrões e regras desse sistema, mas “se algum elemento transgredir o limite permite o desequilíbrio do todo”; *(v)* há um fluxo contínuo e trocas de experiências heterogêneas, o que gera uma constante mudança na análise de uma determinada cultura com o passar dos anos; *(vi)* muda lentamente e, por isso, uma análise a longo prazo conseguirá alcançar os reais valores de uma cultura; *(vii)* é ambivalente, pois “reflete a ambiguidade da condição histórica que ela pretendia captar e descrever no seu primórdio. A cultura está exatamente na ambivalência entre criatividade e regulação normativa do homem em sociedade” (RODRIGUES, 2015, p. 39).

Em relação ao domínio, o conceito de cultura possui um caráter múltiplo porque não há duas culturas iguais, cada uma é singular e possui suas peculiaridades. Além disso, em um único país ou estado podem existir muitas variedades culturais “no interior de cada sociedade”. Assim, de uma perspectiva da organização do conhecimento, “o caráter ímpar da cultura” impulsona a elaboração de ferramentas de organização com ênfase nas especificidades de cada cultura “visando à representação mais fidedigna da realidade” de cada uma delas. Estas variedades

culturais tornam complexa a conceituação, a interpretação e o entendimento para fins de organização do domínio da cultura (RODRIGUES, 2015, p. 40).

Esta pesquisa também se apoia no conceito de cultura como algo múltiplo, ou seja, cada sociedade elabora a sua música a partir de uma organização particular dos materiais sonoros. E, por isso, compreender o modo como se processa essa elaboração e que dá sentido e significado à música para uma determinada comunidade é uma representação mais fidedigna de uma cultura musical. Neste entendimento, cultura é declarada no cenário do nacionalismo que aconteceu vinculado à música popular mediatizada e ao grupo de músicos profissionais ligados à linhagem dessa música comprometida com a tradição, principalmente do samba e do choro. Cabe acrescentar que esses grupos são ligados à Funarte, principalmente os projetos de patrimonialização da música popular carioca, implementados por Hemínio Bello de Carvalho¹⁴⁸ nas décadas de 1970 e 1980; o projeto Pinxinguinha – que oferece *shows* a preços acessíveis e percorrem o país com jovens ao lado de consagrados artistas; o projeto Lúcio Rangel – que reúne mais de 30 monografias publicadas sobre a música brasileira; e o projeto Almirante – voltado para a gravação de artistas brasileiros não comerciais.

Para Hjørland (2002), abordagens metodológicas no âmbito da análise de domínio podem incluir (i) as classificações especiais e os tesouros (especialmente as abordagens baseadas em facetas), pois organizam as estruturas lógicas de categorias e conceitos em um domínio, bem como as relações semânticas entre os conceitos; (ii) os estudos empíricos de usuários podem organizar domínios de acordo com preferências, comportamentos ou modelos mentais a partir desses usuários; (iii) os estudos históricos organizam tradições, paradigmas, bem como documentos e formas de expressão e suas influências mútuas; e (iv) os estudos de documentos e gêneros revelam a organização e a estrutura de diferentes tipos de documentos em um domínio.

Nesta pesquisa, os objetivos específicos foram abordados por meio de consultas bibliográficas confrontadas com as entrevistas que foram feitas com os usuários especialistas. No Quadro 23, são especificados com detalhes cada um dos métodos utilizados na resolução do problema.

¹⁴⁸ Mais informações no Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira: dicionariompb.com.br e em entrevista concedida à Folha de São Paulo em 15 abr. 2015: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/04/1616666-referencia-na-mpb-herminio-bello-de-carvalho-faz-80-com-livro-e-shows.shtml>.

Quadro 23: Objetivos específicos, instrumentos e fontes de coleta de dados

Objetivos específicos	Variáveis	Instrumentos de coleta de dados	Fonte de coleta de dados	Resultado
OE ₁ – Conceituar a música brasileira em seus elementos constitutivos	V ₁ – Compreender a música brasileira sob o binômio música e cultura	1. Pesquisa bibliográfica: literatura da área de música	Bases de dados da área de Música (JSTOR entre outras) e periódicos nacionais dessa área e o Dicionário Grove <i>Online</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Conceituação e classificações da música brasileira
OE ₂ – Caracterizar a música enquanto informação e as iniciativas que a organizam	V ₂ – Entender a música brasileira como informação	2. Pesquisa bibliográfica sobre informação musical	Bases de dados da área da Ciência da Informação (LISA, LISTA, ARIST e outras) – pesquisas utilizando o Portal da Capes	<ul style="list-style-type: none"> • Estado da arte do conceito de informação musical
	V ₃ – Compreender a evolução da catalogação de materiais musicais	1. Pesquisa bibliográfica na área da Ciência da Informação	Bases de dados da Ciência da Informação (LISA, LISTA, ARIST e outras) – pesquisas utilizando o Portal da Capes - Treinamentos promovidos pela ALA/MLA via <i>webinar</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Histórico da catalogação de recursos musicais – origens e tendências atuais • Noções da atividade prática de catalogação de música
OE ₃ – Identificar as iniciativas que organizam a informação musical brasileira	V ₄ – Compreender a evolução da catalogação de materiais musicais	1. Pesquisa bibliográfica na área da Ciência da Informação	Bases de dados brasileiras da área de música Bases de dados da Ciência da Informação (LISA, LISTA, ARIST e outras) – pesquisas utilizando o Portal da Capes Pesquisas nos catálogos <i>online</i> e na <i>web</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Levantamento das iniciativas que organizam a informação musical brasileira
	V ₅ – Identificar os modelos conceituais e as iniciativas de organização da informação musical que os utilizam	1. Pesquisa bibliográfica na área da Ciência da Informação, da Ciência da Computação e da Música 2. Pesquisa bibliográfica nos anais do ISMIR	- Relatórios dos modelos conceituais disponíveis no site da IFLA - Site da IAML (revista da associação “Fontes Artis Musicae” – acesso pela base de dados JSTOR) - Site da conferência ISMIR	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo dos modelos conceituais da CI e da CC • Levantamento dos projetos que adaptam esses modelos conceituais estudados aos recursos musicais
OE ₄ – Analisar o conceito de informação musical brasileira na perspectiva dos músicos profissionais	V ₇ – Levantar o perfil pessoal: idade e gênero	2. Entrevista estruturada	Músicos especialistas em música brasileira	<ul style="list-style-type: none"> • Perfil pessoal do músico especialista em música brasileira
	V ₈ – Conhecer o perfil profissional: papéis que os músicos	1. Entrevista estruturada	Músicos especialistas em música brasileira	<ul style="list-style-type: none"> • Perfil profissional do músico especialista em música brasileira

Objetivos específicos	Variáveis	Instrumentos de coleta de dados	Fonte de coleta de dados	Resultado
brasileiros	desempenham na música brasileira e sua experiência profissional			
OE ₅ – Confrontar as iniciativas de organização da informação musical com o domínio da música brasileira	V ₇ – Discutir os conceitos (categorias) dos modelos conceituais à luz da informação musical brasileira	1. Modelos conceituais aplicáveis à música 3. Projetos de música que mostram esta aplicação	Análise dos modelos conceituais Análise dos projetos de música que utilizam modelos conceituais	<ul style="list-style-type: none"> • Equivalência dos modelos conceitual com a informação musical brasileira • Adequações dos modelos conceituais para a informação musical brasileira

4.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Explorou-se o tema sobre a “música brasileira” no sentido de (i) vislumbrar o cenário geral da música brasileira em primeiro plano e as classificações dessa música do ponto de vista de pesquisadores de diversas áreas, incluindo a da Música; (ii) distinguir a música brasileira, como produto da cultura brasileira e de “raiz”, de maneira a particularizá-la em relação às músicas dos outros países; e (iii) aprofundar a compreensão dos critérios que são utilizados para definir uma música brasileira no âmbito das classificações que são utilizadas para as músicas em geral – a erudita (ou artística), a folclórica (ou tradicional) e a popular.

A revisão sobre música brasileira, que resultou no Capítulo 2, tornou-se indispensável para situar a música brasileira da qual os entrevistados se referiram, principalmente, na compreensão e na localização dos gêneros da música brasileira no contexto histórico que se enquadram. Também auxiliou no entendimento do termo MPB e como os participantes o empregaram em diferentes momentos da entrevista.

A revisão de literatura no tema informação musical tem como foco, principalmente, a literatura desenvolvida pelos cientistas da informação que lidam com a recuperação da informação. Para eles, compreender a arquitetura do objeto informacional torna-se fundamental para o planejamento dos sistemas de recuperação. E, por isso, o conceito se complementa pelos diversos estudos desenvolvidos interdisciplinarmente e que incluem assuntos relacionados às representações da informação musical; aos requisitos computacionais para atender à essas representações (estruturação *versus* expressividade); aos conteúdos internos à música (os parâmetros sonoros); às informações bibliográficas, textuais e editoriais; aos estudos da semiótica (os significados que são atribuídos pelos atores envolvidos na produção, na transmissão e na recepção

das músicas); e à cognição musical (como a experiência musical se manifesta na mente humana). Além de todos estes aspectos, inclui-se o cultural – a expressão musical vinculada a eventos que incluem as convenções culturais locais.

O desafio que se estabeleceu na compreensão da informação musical brasileira foi considerar os aspectos relacionados à cultura, ou seja, como o contexto pode influenciar a música (e sua informação) de modo a trazer convenções que a fazem transcender os seus aspectos técnicos. As comparações da IMB com as iniciativas detalhadas na seção 5.5 foram uma maneira de conseguir abordar todos os aspectos dessa informação. Mais especificamente, os modelos conceituais que incluem informações não bibliográficas se mostraram mais efetivos para essa abordagem ampla de informação musical.

As iniciativas que organizam a informação musical e aquelas que incluem a música brasileira foram objeto de investigação e de levantamento bibliográfico que resultaram no Capítulo 3. Entendidas sob a abordagem transdisciplinar, ou seja, na complementariedade e complexidade que envolvem a produção científica em diferentes disciplinas.

4.2 OS ESPECIALISTAS EM MÚSICA BRASILEIRA

Será apresentada nesta tese a classificação de músicos profissionais brasileiros e a de pesquisadores em Música, de modo a demonstrar a diversidade de atuações possíveis a um especialista de música brasileira. Essa classificação é necessária, pois ao descrever os diversos perfis de músicos profissionais, aponta-se para um grupo mais heterogêneo, que possui um tempo considerável de imersão na música brasileira como compositor, arranjador, intérprete ou produtor.

Para compreender a profissão de músicos no Brasil, foram feitas consultas em relação às orientações do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) para a classificação de ocupações. Essa classificação aconteceu em 1977, resultante de um convênio firmado com a Organização das Nações Unidas (ONU), por meio da Organização Internacional do Trabalho (OIT), com base na Classificação Internacional Uniforme de Ocupações (CIUO) de 1968. A Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)¹⁴⁹, disponibilizada à sociedade pelo MTE, é o documento que reconhece, nomeia e codifica os títulos e descreve as características das ocupações do mercado de trabalho brasileiro. A nova versão – 2ª edição, publicada em 2002 – contém as

¹⁴⁹ Mais informações em: < <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/home.jsf>>.

ocupações do mercado brasileiro, organizadas e descritas por famílias ocupacionais¹⁵⁰. Cada família constitui um conjunto de ocupações similares, correspondente a um domínio de trabalho mais amplo que aquele da ocupação. Nessa edição, o método utilizado no processo de descrição das ocupações envolveu comitês de profissionais que atuam nas famílias, partindo-se da premissa de que a melhor descrição é aquela feita por quem exerce, efetivamente, cada ocupação.

Na CBO, as normas que regulamentam a profissão de músico são: a Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que cria a ordem dos músicos do Brasil, dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências; e a Portaria nº 3.346, de 30 de setembro de 1986, do Ministério do Trabalho, que dispõe sobre a fiscalização do trabalho de artistas e técnicos em espetáculos de diversões, além dos músicos. Nesta classificação, o músico encontra-se no grande grupo (GG) dos Profissionais das Ciências e das Artes (2), no qual o nível de competência¹⁵¹ é 4, correspondente à escolaridade (níveis de 1 a 4). As ocupações no mercado de trabalho, no campo da Música, estão organizadas nos subgrupos apresentados no Quadro 24.

¹⁵⁰ Categoria sintética ou um constructo, isto é, criadas a partir de informação reais, mas não existe objetiva-mente.

¹⁵¹ A adequação do modelo da CIUO 88 à realidade brasileira infere que os níveis de competência mais elevados pressupõem maior complexidade das atividades exercidas que do nível de escolaridade. A *Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones* (CIUO) é uma das principais classificações sob a responsabilidade da Organização Internacional do Trabalho (OIT) e pertence à família internacional das classificações econômicas e sociais. Mais informações em <http://www.ilo.org/public/spanish/bureau/stat/isco/>.

Quadro 24: Famílias, ocupações e sinônimos das profissões de músico no Brasil

2 – Profissionais das Ciência e das Artes (GG)
26- Comunicadores, Artistas e Religiosos (SGP)
262- Profissionais de espetáculos e das Artes (SG)
2626- Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos (F)
262605- Compositor (O)
2626-05- Autor de música (S)
2626-05- Compositor de música (S)
262610- Músico Arranjador (O)
2626-10 – Orquestrador (S)
262615- Músico Regente (O)
2626-15- Auxiliar de maestro (S)
2626-15- Diretor regente de bateria (S)
2626-15- Diretor regente musical (S)
2626-15- Instrutor de banda (S)
2626-15- Instrutor de fanfarra (S)
2626-15- Maestro (S)
2626-15- Maestro correpetidor
2626-15- Maestro de banda
2626-15- Mestre de banda
2626-15- Mestre de bateria
2626-15- Regente assistente
2626-15- Regente de coral
2626-15- Regente de banda
2626-15- Regente de coral
2626-15- Regente de orquestra
2626-15- Regente interno
262620- Musicólogo
2626-20 – Historiador em música
2626-20- Pesquisador em música
2627- Músicos intérpretes
262705- Músico intérprete cantor
2627-05- Músico intérprete cantor erudito
2627-05- Músico intérprete cantor popular
262710- Músico intérprete instrumentista
2627-10- Músico intérprete instrumentista erudito
2627-10- Músico intérprete instrumentista popular

Fonte: adaptado da tabela de profissões da CBO.

A CBO também fornece uma descrição resumida de cada subgrupo, 2626 e 2627, incluindo a formação, a experiência e as condições gerais do exercício da profissão do compositor, arranjador, regente, musicólogo e intérprete (cantor e instrumentista):

(i) Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos (2626)

- Descrição Sumária: compõem e arranjam obras musicais, regem e dirigem grupos vocais, instrumentais ou eventos musicais. Estudam, pesquisam e ensinam música. Editoram partituras, elaboram textos e prestam consultoria na área musical.
- Formação e Experiência: as ocupações da família requerem formação específica na área, seja ela formal (conservatórios, ensino superior, etc.) ou informal (estudo com

profissionais de renome, por exemplo). O exercício pleno das atividades requer experiência superior a cinco anos.

- Condições Gerais de Exercício: trabalham com música popular e erudita em atividades culturais e recreativas, em pesquisa e desenvolvimento, na edição, impressão e reprodução de gravações. É comum atuarem concomitantemente no ensino. A grande maioria dos profissionais trabalha por conta própria, exceção feita aos poucos empregados registrados, vinculados a corpos musicais estáveis, em geral, estaduais ou municipais. O trabalho se desenvolve individualmente e em equipes, geralmente em horários irregulares, com deslocamentos constantes para exercê-lo. Em algumas atividades, podem trabalhar sob condições especiais, por exemplo, em posições desconfortáveis por longo tempo, em ambientes confinados (poço da orquestra no teatro), sob ruído intenso.

(ii) Músicos intérpretes (2627)

- Descrição Sumária do Subgrupo: interpretam músicas por meio de instrumentos ou voz, em público ou em estúdios, desgravação e, para tanto, aperfeiçoam e atualizam as qualidades técnicas de execução e interpretação, pesquisam e criam propostas no campo musical.
- Formação e Experiência: o processo de formação dos músicos e intérpretes é bastante heterogêneo, podendo ocorrer em conservatórios musicais, junto a professores especialistas ou em cursos de nível superior em música, de forma isolada ou cumulativamente. Há, também, profissionais autodidatas, alguns dos quais se especializam no exercício das suas atividades no mercado de trabalho.
- Condições Gerais de Exercício: dedicam-se à música erudita e popular e costumam exercer suas atividades organizando-se em grupos sob formato de duos, trios, quartetos, bandas, coros, orquestras e também individualmente, em carreiras solo. Podem combinar essas duas modalidades ou se especializar em uma delas. A maioria trabalha como autônomo para empresas e instituições diversas, públicas ou privadas, apresentando seu trabalho nos mais variados ambientes e para os mais diversos públicos; apenas uma pequena parcela é empregada, geralmente em corpos musicais estáveis, vinculados à esfera pública estadual e municipal ou a universidades. Seus horários de trabalho costumam ser irregulares e, em algumas das suas atividades, alguns profissionais podem permanecer em posições desconfortáveis por longos períodos, trabalhar sob pressão e ruído intenso.

Outros profissionais – como o crítico de música, o letrista (2615-15) e o professor de Música no Ensino Superior (2349-15 – estão enquadrados em outras grandes áreas. Embora o GG (2) a qual pertencem todas as ocupações de músico, mencionadas no Quadro 1, agregue os empregos que compõem as profissões científicas e das artes de nível superior, de acordo com o CBO, é possível perceber que há a heterogeneidade na formação. É possível a atuação profissional sem a necessidade de certificados de cursos técnicos ou superiores (autodidatismo).

A este respeito, de acordo com a Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, é livre o exercício da profissão, em todo o território nacional, se observados os requisitos da capacidade técnica e de demais condições estabelecidas no art. 28: (i) diplomados pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil ou por estabelecimentos equiparados ou reconhecidos; (ii) pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou outros conservatórios, escolas ou institutos estrangeiros de ensino superior de música, legalmente reconhecidos (com revalidação de diploma no país); (iii) professores catedráticos e aos maestros de renome internacional que dirijam ou tenham dirigido orquestras ou coros oficiais; (iv) alunos dos dois últimos anos dos cursos de composição, regência ou de qualquer instrumento da Escola Nacional de Música, ou outros estabelecimentos reconhecidos; (v) músicos de qualquer gênero ou especialidade; (vi) músicos que foram aprovados em exame prestado perante a Banca Examinadora, constituída de três especialistas, no mínimo, indicados pela Ordem e pelos sindicatos de músicos do local, e nomeados pela autoridade competente do Ministério do Trabalho e Previdência Social¹⁵³.

Tomando também a literatura como respaldo na escolha dos entrevistados especialistas, a pesquisa da Fundação A. W. Mellon – Centro para Estudos em Educação Superior (CSHE), na Universidade de Califórnia, na cidade de Berkeley (UC Berkeley) – realizada em 2007, trouxe alguns *insights* a respeito do tipo de informação musical que os profissionais das diferentes subáreas da Música utilizam para atuar em suas respectivas áreas. Nesta pesquisa, a limitação dos materiais musicais foram aqueles relacionados diretamente com a música, excluindo outros materiais como literatura, fotografia, libreto, entre outros.

Harley *et al.* (2010) concluíram em seus estudos que a natureza da disciplina Música é multifacetada, porque abrange o trabalho acadêmico e é aplicada nas artes e ciências humanas. Em linhas gerais, o estudo acadêmico da Música diz respeito à história, aos contextos culturais e à interpretação de música. Os subcampos acadêmicos da área incluem a Musicologia (a

¹⁵³ Disponível em <http://www.ombcf.org.br/atribui.htm>.

história de tradições musicais ocidentais), a Teoria Musical (os símbolos e o seu funcionamento), a Etnomusicologia (seu contexto sociocultural) e os estudos mais interdisciplinares, como a Psicologia e a Cognição Musicais, a Filosofia da Música, os Estudos em Música Popular, os Estudos Culturais e a Educação Musical.

As áreas aplicadas em Música dizem respeito às competências em Composição, em *Performance* (instrumental ou vocal) ou em Regência. Essa divisão em músicos acadêmicos e aplicados não está muito clara e é confundida por muitos estudiosos nas instituições acadêmicas. Além desses dois subcampos, nos últimos 30 anos desenvolveu-se a área interdisciplinar de pesquisa em Música assistida por computador. Os estudiosos dessa área investigaram as possibilidades de criação de música digital (por exemplo, composição assistida por computador, novos modelos de interatividade ou difusão de músicos e novos instrumentos, bem como a acústica, a percepção, a cognição, a análise e a síntese do som.

O que chamou a atenção neste estudo é que os acadêmicos enfatizam a necessidade de materiais bibliográficos, incluindo principalmente materiais musicais manuscritos e os que são aplicados, buscam as gravações, as partituras, as composições e os arranjos. Nota-se que, entre os especialistas em Música, há diferentes objetos informacionais de interesse nas subáreas. Desta maneira, optou-se pelos músicos aplicados, uma vez que o foco desta pesquisa recai nos recursos materiais que representam a música diretamente e não naqueles literários sobre a música. Além disso, uma vez que a ocupação de músicos intérpretes se divide em erudito e popular, considerou-se que seria mais coerente a escolha por músicos populares, uma vez que os eruditos podem não atuar tão diretamente na música brasileira, alguns inclusive poderiam ter uma ênfase insignificante nela quanto à sua formação e experiência. Assumiu-se que os músicos populares possibilitariam uma visão mais ampla de gêneros e estilos brasileiros.

Ao considerar que o objeto de estudo desta tese – a música brasileira, divulgada quase que exclusivamente em gravações – enfatiza que os especialistas que têm maior domínio de diversos aspectos da informação musical são aqueles que possuem atuação profissional, a escolha dos participantes, a partir do vínculo com a Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), se deu pelos seguintes motivos: é uma escola representativa no ensino e na divulgação de música brasileira há mais de 20 anos e seus professores e alunos possuem a imersão em da prática dessa música.

Para esta tese, a escolha dos participantes considerou a proposta de conjuntos sonoros, pois uma seleção aleatória poderia incluir aspectos distintos, de variadas músicas brasileiras, se os participantes fossem parte de conjuntos sonoros diferentes. Tais conjuntos são definidos pelo

etnomusicólogo John Blacking como o grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, com conceitos sobre música e seus usos, sendo que podem transcender grupos que falam o mesmo idioma e classes sociais. Pressupõem dois modos de discurso que, dialeticamente, revelam como as pessoas pensam sobre música: um verbal, incluindo falas de pessoas que tocam, escutam e compartilham músicas, inclusive de pesquisadores e acadêmicos; e um modo não verbal, de prática musical enquanto um processo de conhecimento (BLACKING, 1995).

A amostra de respondentes foi obtida por meio de uma combinação de conveniência e amostragem “bola de neve”. Essa amostragem por conveniência é tipicamente usada em pesquisa exploratória, e foi empregada desde o início do estudo, como o nome indica, porque é conveniente para o pesquisador. Amostragem “bola de neve” é frequentemente usada quando é difícil ou não há recurso para selecionar os entrevistados de forma mais aleatória. Essa amostragem se baseia em referências dos participantes iniciais para gerar novos informantes, e demonstra ser eficaz na obtenção de acesso às populações de elite. Entendeu-se que as condições estavam vinculadas à atuação profissional atual dos entrevistados aliada à prática da música brasileira. Também em virtude do desempenho de funções, neste cenário musical, possibilitaria o levantamento das demandas informacionais, de maneira a emergir os insumos para esta tese.

Dessa maneira, a amostragem bola de neve se mostrou eficaz, uma vez que os contatos iniciais foram com pessoas conhecidas da pesquisadora, a qual selecionou especialistas que, embora não sejam requisitados para atuar profissionalmente em variados gêneros de música brasileira, respondem de maneira uniforme a uma visão dessa música. Este aspecto foi percebido nas respostas às questões do roteiro, em que lhes foi solicitada a descrição das músicas que interpretam – gravações de *performance* em fonogramas (em mídias física ou digital).

De acordo com Vinuto (2014), o tipo de amostragem não probabilística não é encarado com seriedade “por se situar numa linha tênue entre os critérios de uma pesquisa que se preocupa com a representatividade do objeto e as técnicas de amostragem mais heterodoxas da pesquisa qualitativa” (*ibidem*, p. 202). Para a autora, a amostragem nomeada como do tipo “bola de neve” utiliza cadeias de referência, ou seja, a amostragem não é determinada pela probabilidade de seleção de cada participante para a pesquisa. A vantagem é que a amostragem é útil para estudar determinados grupos difíceis de serem acessados. O método da amostragem orienta a seleção do universo da seguinte maneira:

Para o pontapé inicial, lança-se mão de documentos e/ou informantes-chaves, nomeados como sementes, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral. Isso acontece porque uma amostra

probabilística inicial é impossível ou impraticável, e assim as sementes ajudam o pesquisador a iniciar seus contatos e a tatear o grupo a ser pesquisado. Em seguida, solicita-se que as pessoas indicadas pelas sementes indiquem novos contatos com as características desejadas, a partir de sua própria rede pessoal, e assim sucessivamente e, dessa forma, o quadro de amostragem pode crescer a cada entrevista, caso seja do interesse do pesquisador. Eventualmente o quadro de amostragem torna-se saturado, ou seja, não há novos nomes oferecidos ou os nomes encontrados não trazem informações novas ao quadro de análise (VINUTO, 2014, p. 203).

No primeiro momento, foram escolhidos dez participantes “sementes” e, a partir das indicações dos primeiros contatos, foram enviados convites para outros participantes. Destes, doze aceitaram o convite e foram feitos os contatos com outros músicos com representatividade relevante no cenário local, nacional e até internacional.

4.3 ENTREVISTA E ROTEIRO

O roteiro de entrevistas é elaborado a partir da perspectiva de um estudo de usuários especialistas combinado com métodos etnográficos. O estudo de usuários é entendido neste contexto como aqueles que são empregados para analisar qualitativa e quantitativamente os hábitos de informação dos usuários em uma abordagem centrada no usuário. Essa abordagem visa o estudo do comportamento de usuários que considera o indivíduo ativo e orientado pela situação, considerando suas experiências e individualidades, bem como os aspectos cognitivos envolvidos na sua busca e uso da informação (DERVIN; NILAN, 1986).

Um trabalho etnográfico inclui a preocupação com uma análise holística ou dialética da cultura, isto é, holisticamente, “observa-se os modos como esses grupos sociais ou pessoas conduzem suas vidas com o objetivo de revelar o significado cotidiano das suas ações” e a cultura é vista “como um sistema de significados mediadores entre as estruturas sociais e as ações e interações humanas”; a introdução dos atores sociais como participantes ativos, dinâmicos e modificadores das estruturas sociais; e a revelação das relações e interações significativas na reflexão sobre a ação de pesquisar, tanto pelo pesquisador quanto pelo pesquisado (MATTOS, 2011, p. 50).

Nenhuma das perspectivas é tomada na sua totalidade, mas em conjunto com o método da análise de domínio. O estudo de usuários contribui para que a música brasileira possa se concretizar como informação na visão dos músicos, de modo que eles a percebam sob a égide das necessidades informacionais, mas com base nas demandas profissionais. Nesta pesquisa, o que interessa não é a apresentação das dificuldades para sanar as necessidades de uso e busca da informação, mas a maneira como o objeto informacional é compreendido e representado

pelo grupo de músicos profissionais brasileiros. Então, a visão do estudo de usuários não está voltada para resolver problemas de recuperação, mas de representação em um aspecto mais ontológico ou que envolve a arquitetura desse objeto.

A etnografia é considerada no seu aspecto que envolve tanto o conceito de cultura como da análise holística. As questões das entrevistas foram elaboradas de modo que o participante pudesse, a partir da percepção das suas necessidades informacionais, conceituar e classificar a música brasileira sem a preocupação de lembrar como ela é tratada e organizada em sistemas de recuperação de informação musical.

Para a entrevista elaborou-se um roteiro estruturado de modo correspondente ao objetivo geral desta tese, que propõe diretrizes para a organização da informação musical brasileira. Esse roteiro de entrevista possui a seguinte estruturação, para atender o quarto objetivo específico desta tese:

- (i) **Perfil demográfico e profissional:** as questões 1 e 2 foram necessárias para fornecer dados demográficos dos especialistas, identificar o perfil profissional de atuação – mesmo todos sendo escolhidos como intérpretes de música brasileira, outras funções foram identificadas como compositor, arranjador, produtor (fonográfico e musical), professor, entre outros. As informações da experiência profissional também contribuíram para esclarecer aspectos do perfil profissional, por exemplo, identificar a proeminência do músico, se local, regional, nacional ou internacional. Nesta pesquisa, a experiência prolongada na prática da música brasileira também foi um dos aspectos relevantes que levaram à questão 3.

QUESTÃO 1 – Perfil demográfico

Idade:
Gênero:

QUESTÃO 2 – Perfil profissional

Como você se apresenta no campo da música brasileira?

QUESTÃO 3 – Experiência profissional

Conte um pouco sua trajetória profissional na música brasileira.

- (ii) **Registro da música brasileira:** a questão 4 considerou a contextualização da música brasileira a partir da atuação profissional para que os músicos pudessem conectar a música brasileira com sua realidade cotidiana e não se perdessem no entendimento do que é

informação musical. Essa questão foi incluída a partir de uma reflexão dos pré-testes e permitiu identificar quais são os principais registros e suportes da música brasileira.

QUESTÃO 4 – Elementos da informação musical brasileira

Quais demandas informacionais surgem a partir da sua atuação profissional na música brasileira?

- (iii) **Identificação da música brasileira:** com base na questão 5, aspectos que delimitam a música brasileira como produto de sua cultura foram elencados. No entanto, considerou-se a necessidade de compreender qual perspectiva ou de qual período os entrevistados se referiam quando definiam a música brasileira (questão 6). Os entrevistados foram incentivados a delimitarem qual música brasileira por período de tempo, época ou estilos estavam conceituando, se todo o espectro ou parte dele.

QUESTÃO 5– Conceito de música brasileira

Você consegue elaborar um conceito a música brasileira, pensando desde o início desta entrevista?

QUESTÃO 6 – Delimitação do repertório de música brasileira

De que música brasileira estamos falando? Você consegue delimitar a música brasileira a partir do conceito que elaborou da questão anterior?

- (iv) **Identificação de quem produz música brasileira:** na questão 7, perguntou-se a respeito de quem são os músicos que produzem música brasileira, seguindo os dados levantados por Mário de Andrade. Essa questão está conectada aos aspectos de autenticidade e de originalidade que reforça o argumento de uma música que reflete a cultura brasileira.

QUESTÃO 7 – Identificação de quem produz a música brasileira

A música brasileira, levando em conta aspectos que comprovam a sua autenticidade, é interpretada ou criada apenas por brasileiros? Outras pessoas de outras culturas também são aptas?

- (v) **Classificação da música brasileira:** na questão 8, o propósito foi descobrir se os entrevistados tinham uma visão aproximada da literatura para a classificação da música brasileira ou se havia outros entendimentos que contrariavam os “tipos” mais comuns: música erudita, folclórica e popular.

QUESTÃO 8 – Classificação mais geral da música brasileira

Como você agrupa os repertórios dessa música brasileira? Considerando-os em grandes categorias?

(vi) **Atributos da música brasileira:** na questão 9, foi solicitado anteriormente aos entrevistados que separassem três músicas registradas em áudio, partitura ou vídeo em que estivessem envolvidos, seja na performance, na composição ou no arranjo. A partir de seus trabalhos gravados ou escritos, eles deveriam descrever todos os detalhes da produção daquele trabalho, envolvendo os elementos intrínsecos e extrínsecos à música, as etapas da produção até o seu registro e os atores envolvidos em cada etapa. Depois, a questão 10 pediu que os participantes pudessem encaixar seus trabalhos nas ideias de classificação da música brasileira, levantadas na questão 8.

QUESTÃO 9 – Atributos música brasileira

Como você atribui categorias (pensando em um espectro micro dessa música) cada exemplar de música brasileira que você compôs ou interpretou?

QUESTÃO 10 – Classificação mais geral da música brasileira

Pensando nos exemplares descritos acima, como você os categoriza naquela classificação mais geral da questão 8?

As entrevistas foram realizadas do dia 25 de abril ao dia 23 de maio de 2017, conforme consta no Quadro 25. Fez-se o contato inicial com os músicos por mensagens no aplicativo *WhatsApp* e os outros contatos posteriores também. Um dia antes da entrevista, uma mensagem de lembrete foi enviada com a solicitação para a escolha de três exemplares de música brasileira relacionadas à produção do músico. Os entrevistados receberam um número de acordo com a ordenação alfabética do nome artístico acompanhado da letra P, com letra maiúscula.

O tempo mínimo de duração das entrevistas foi 28 minutos e o máximo de 1 hora e 31 minutos. A marcação para as entrevistas considerou o espaço de pelo menos duas horas de intervalo entre duas entrevistas no mesmo dia. A entrevista *online* ocorreu porque o músico não se encontrava em Brasília no período em que as entrevistas foram realizadas.

Quadro 25: Agenda das entrevistas

Entrevistado (ID)	Data – dia da semana	Horário	Duração
1	03/05 – 4 ^a	17h00	58min
2	28/04 – 6 ^a	17h00	1h05min
3	26/04 – 4 ^a	15h00	1h03min
4	09/05 – 3 ^a	11h00	42min
5	25/04 - 3 ^a	18h00	1h17min
6	06/05 – sáb.	15h30	1h01min
7	23/05 – 3 ^a	11h00	1h27min
8	12/05 – 6 ^a	17h00	40min
9	10/05 – 4 ^a	15h00	51min
10	02/05 – 3 ^a	10h00	1h18min
11	07/05 – dom.	15h00	56min
12	03/05 – 4 ^a	14h00	1h31min
13	28/04 – 6 ^a	10h00	1h19min
14	25/04 - 3 ^a	15h30	1h18min
15	17/05 – 4 ^a	16h00	52min
16	28/04 – 6 ^a	14h00	1h06min
17	23/05 – 3 ^a	16h00	53min
18	12/05 – 6 ^a	10h30	28min
19	06/05 – sáb.	18h30	1h02min
20	09/05 – 3 ^a	18h00	1h18min
21	12/05 – 6 ^a	14h00	59min
22	26/04 – 4 ^a	17h15	47min

4.4 ASPECTOS DEMOGRÁFICOS

Além das entrevistas, foram elaboradas fichas-síntese contendo o ID do participante, idade, sumário do perfil e da experiência profissional, estilos preferenciais de músicas brasileiras, conceito de música brasileira, identificação de quem faz a música brasileira, classificação, metadados (atributos) das músicas que interpretaram, compuseram ou fizeram o arranjo. Todos os conteúdos relevantes providos pelas entrevistas que não eram aproveitados nessas fichas-síntese foram organizados em um documento de texto e classificados em correspondência com o objetivo geral e específico desta pesquisa. Apresenta-se o cabeçalho das fichas-síntese contendo uma descrição do perfil de cada participante.

PARTICIPANTE 1 (P1)
Idade: 36
Sexo: masculino
Atuação profissional: pianista, tecladista
Experiência profissional: bandas de baile e de música gospel; acompanhamento de dupla sertaneja
Formação: curso técnico de Piano Popular; licenciatura em Música
Estilos preferenciais: Choro, Samba (exceto o Pagode), Forró (de Jacó do Bandolim e Luiz Gonzaga), Bossa Nova, Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI)

PARTICIPANTE 2 (P2)
Idade: 37
Sexo: masculino
Atuação profissional: pianista, professor
Experiência profissional: bandas de baile
Formação: curso técnico de Piano Popular
Estilos preferenciais: Música popular brasileira, Bossa Nova, MPBI

PARTICIPANTE 3 (P3)
Idade: 46
Sexo: masculino
Atuação profissional (atual): pianista, tecladista, arranjador, compositor, professor
Experiência profissional: banda de baile e de <i>rock</i> , gravações (CDs e trilhas sonoras), execução de outros instrumentos (violão/ guitarra), shows
Formação: curso técnico de Piano Popular, cursos de verão, licenciatura e mestrado em Música
Estilos preferenciais: Samba, Bossa Nova, Baião, Música mineira.

PARTICIPANTE 4 (P4)
Idade: 43
Sexo: masculino
Atuação profissional: baterista/ percussionista, compositor, arranjador, produtor
Experiência profissional: bandas de baile e trios de forró, acompanhamento de relevantes artistas (Dominguinhos; João Donato; Boca livre; Daniel Gonzaga [filho do Gonzaguinha]; Max Viana [filho do Djavan]; e outros)
Formação: carteira profissional da Ordem dos Músicos
Estilo preferencial: Bossa Nova, Samba, <i>Jazz</i> Brasileiro

PARTICIPANTE 5 (P5)
Idade: 32
Sexo: masculino
Atuação profissional: pianista, compositor, arranjador, pesquisador
Experiência profissional: gravações (show, musicais, CDs autorais e outros), shows
Formação: aulas de piano popular, bacharel e mestrado em Música
Estilo preferencial: música popular brasileira

PARTICIPANTE 6 (P6)
Idade: 7x
Sexo: feminino
Atuação profissional: pianista, arranjadora, compositora, professora
Experiência profissional: apresentações públicas na infância (festas na escola) e em rádios, bandas de baile, shows, gravações (CDs autorais e outros)
Formação: cursos de verão, bacharel e mestrado em Música
Estilo preferencial: Bossa Nova (Tom Jobim)

PARTICIPANTE 7 (P7)
Idade: 38
Sexo: masculino
Atuação profissional: guitarrista, violonista, cantor, regente, arranjador, compositor
Experiência profissional: bandas de baile, regência de coro infantil, guitarrista acompanhador, músico atuante de MPB, gravações (CD), show (violão e voz)
Formação: especialização em Regência
Estilo preferencial: Música mineira (Clube da Esquina; Milton Nascimento; Lô Borges; Beto Guedes; Toninho Horta etc.)

PARTICIPANTE 8 (P8)
Idade: 32
Sexo: masculino
Atuação profissional: Violonista, guitarrista, arranjador, compositor, produtor
Experiência profissional: bandas de baile, gestor de empresa de músicos para eventos
Formação: curso técnico de Violão Popular, licenciatura e mestrado em Música
Estilo preferencial: música brasileira com improvisação – Bossa Nova e Samba

PARTICIPANTE 9 (P9)
Idade: 30
Sexo: masculino
Atuação profissional: compositor, professor
Experiência profissional: bandas de <i>rock</i> , rodas de choro, aulas e shows no Brasil e em outros países, vice-diretor de escola de choro
Formação: licenciatura em Música
Estilo preferencial: Choro

PARTICIPANTE 10 (P10)
Idade: 32
Sexo: masculino: masculino
Atuação profissional: violonista, cantor, compositor
Experiência profissional: bandas diversas e de música gospel, participação em festivais nacionais de música; Cursos avulsos
Formação: revistas de MPB e <i>songbooks</i> , licenciatura e mestrado em Música, cursos avulsos
Estilo preferencial: música instrumental brasileira, canções de Caetano Veloso (até na fase dos anos de 1980), Djavan, Lenine, Chico César, Gilberto Gil – músicas com muita síncope, letra poética e violão percussivo

PARTICIPANTE 11 (P11)
Idade: 31
Sexo: feminino
Atuação profissional: pianista; compositora; arranjadora; produtora
Experiência profissional: participação em grupos com composições próprias, shows, atendimento a encomendas de arranjos
Formação: curso técnico de Piano Popular, cursos de verão, licenciatura em Música (Brasil) e mestrado em Composição e Arranjo (EUA)
Estilo preferencial: MPBI

PARTICIPANTE 12 (P12)
Idade: 42
Sexo: masculino
Atuação profissional: violonista, arranjador, produtor, professor
Experiência profissional: membro de vários grupos musicais, gravações (aprox. 300), dono de escola de música e de estúdio de gravação, diretor de música em igrejas
Formação: --- (não informou)
Estilo preferencial: <i>Jazz</i> brasileiro, Bossa Nova

PARTICIPANTE 13 (P13)
Idade: 39
Sexo: masculino
Atuação profissional: pianista, compositor, professor
Experiência profissional: bandas de baile, apresentações em rádios, participações em gravações de outros artistas
Formação: bacharel em Composição, mestrado em Música
Estilo preferencial: música popular brasileira com temas e improvisos

PARTICIPANTE 14 (P14)
Idade: 54
Sexo: feminino
Atuação profissional: cantora popular
Experiência profissional: grupos musicais, shows, bandas de baile e eventos
Formação: licenciatura e mestrado em Música
Estilo preferencial: MPB e Bossa Nova, músicas folclóricas e regionais

PARTICIPANTE 15 (P15)
Idade: 46
Sexo: masculino
Atuação profissional: baterista, produtor
Experiência profissional: bandas de fanfarra e de bailes, participação na gravação de mais de 100 CDs
Formação: conservatório de música, prática informal de MB (sem aprendizado formal)
Estilo preferencial: Samba, Frevo, Maracatu e outros

PARTICIPANTE 16 (P16)
Idade: 47
Sexo: masculino
Atuação profissional: contrabaixista, compositor, arranjador, produtor, professor
Experiência profissional: bandas de baile, <i>big bands</i> , shows, músico de estúdio, gravação de CDs autorais e de outros artistas
Formação: licenciatura em Música (Brasil) e mestrado em Composição (EUA)
Estilo preferencial: Bossa Nova, Baião, <i>Rock</i> e outros

PARTICIPANTE 17 (P17)
Idade: 40
Sexo: masculino
Atuação profissional: gaitista, compositor, professor
Experiência profissional: gravações autorais e de outros artistas, rodas de choro, turnês internacionais, shows, festivais nacionais de música brasileira, músico de estúdio
Formação: cursos de verão
Estilo preferencial: música instrumental brasileira

PARTICIPANTE 18 (P18)
Idade: 60
Sexo: masculino
Atuação profissional: violonista, arranjador, produtor, professor
Experiência profissional: produção de trilhas sonoras e sonorização para TV, composição de <i>jingles</i> , acompanhamento de artistas relevantes (Martinho da Vila e outros), gravações autorais e de outros artistas, músico de estúdio, direção musical
Formação: licenciatura em Música (Brasil), mestrado em Composição (EUA)
Estilo preferencial: MPB jazzístico

PARTICIPANTE 19 (P19)
Idade: 55
Sexo: masculino
Atuação profissional: contrabaixista, compositor, arranjador, letrista
Experiência profissional: bandas de baile, <i>Rock</i> , Choro, Samba e outras, gravações autorais
Formação: curso técnico de Violão Popular e Contrabaixo
Estilo preferencial: MPB (Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil), música nordestina (Frevo, Baião)

PARTICIPANTE 20 (P20)
Idade: 50
Sexo: masculino
Atuação profissional: cantor, compositor, produtor, letrista
Experiência profissional: participação em festivais regionais (Nordeste), gravação coletâneas e autorais, bandas de baile, participação em shows de outros artistas (abertura ou convidado especial)
Formação: --- (não informou)
Estilo preferencial: música popular brasileira (C. Buarque; C. Veloso), música mineira (M. Nascimento; F. Venturini; Lô Borges), música popular maranhense, música popular antiga (Noel Rosa)

PARTICIPANTE 21 (P21)
Idade: 39
Sexo: masculino
Atuação profissional: flautista, arranjador, produtor, professor
Experiência profissional: rodas de choro, shows, bandas de baile, participação em grupos de música popular
Formação: bacharel em Música
Estilo preferencial: Choro

PARTICIPANTE 22 (P22)
Idade: 36
Sexo: feminino
Atuação profissional: cantora, compositora
Experiência profissional: gravações autorais e de outros artistas, participação em festivais nacionais de música brasileira
Formação: curso técnico de Canto Lírico e de Violão Popular
Estilo preferencial: MPB

Fonte: Elaboração pela autora (2017)

Os vinte e dois especialistas selecionados por meio da amostragem “bola de neve” possuem o seguinte perfil: (i) 18 participantes do sexo masculino e quatro do sexo feminino; (ii) sete participantes são pianistas, seis são violonistas, três são cantores, dois são contrabaixistas, dois são bateristas, um é flautista e um é gaitista. Destes, dois participantes são pianistas e do sexo feminino e duas são cantoras. Além de todos serem intérpretes (instrumentistas e cantores), vários são também compositores e arranjadores, alguns são produtores musicais e outros já atuam como produtores fonográficos.

Algumas atividades detalham o perfil profissional, que são comuns ao universo da pesquisa, no que diz respeito à trajetória:

- (i) Participação em programas de rádio e televisão;

- (ii) Inserção em bandas para atender aos bailes, às casas noturnas, aos restaurantes, aos hotéis e aos eventos, como casamentos e aniversários;
- (iii) Atuação como músico de estúdio, ou seja, são conhecidos no meio profissional pela execução de um estilo (ou vários), e são convidados para gravar com vários músicos locais, de outros estados e internacionais;
- (iv) Participações em gravações de CDs ou trilhas sonoras de filmes com compositor, arranjador ou intérprete;
- (v) Gravações autorais nas quais assumem o papel de compositor e produtor musical;
- (vi) Realização de arranjos por encomenda e também para seus trabalhos autorais;
- (vii) Direção de shows de música brasileira;
- (viii) Participação de festivais de música brasileira com composições próprias e com premiação;
- (ix) Participação como músico de bandas de artistas renomados e conhecidos nacional e internacionalmente, de duplas sertanejas com certo prestígio, de música gospel, de bandas de forró, rodas de choro, entre outras;
- (x) Reconhecimento de prestígio com contemporâneos na linhagem de grandes instrumentistas de música brasileira;
- (xi) Donos de escolas de música e de estúdio de gravação;
- (xii) Formação técnica no campo da música popular, especialização e mestrado internacionais em música popular, dissertações concluídas em temas sobre a música popular brasileira nas áreas de Musicologia e Educação Musical; e
- (xiii) Multinstrumentistas.

4.5 CONFRONTAÇÃO COM AS INICIATIVAS

Os resultados da análise foram confrontados com a literatura sobre música e informação para a compreensão do objeto de pesquisa em um viés da Ciência da Informação: a informação musical brasileira ressaltando aspectos relacionados à identificação de uma música não ocidental e dependente de um contexto cultural. Além disso, na abordagem transdisciplinar adotada nesta pesquisa, a confrontação abrange as iniciativas que organizam essa informação de modo que as diretrizes tenham um alinhamento aproximado aos modelos ou aos padrões em uso ou orientados pela comunidade dos cientistas da informação.

Embora os padrões de catalogação também sejam mencionados na análise, a ênfase

maior recaiu sobre os modelos conceituais. Esta análise foi utilizada para a elaborar uma lista de recomendações para a organização da informação musical brasileira. As iniciativas foram preferidas aos modelos conceituais, uma vez que já sugerem uma proposta para a organização da informação. É o caso do *Variations*, *Variazioni* e *Toccatà* que são produtos de discussões do FRBRer; e do *EthnoMuse* e do DOREMUS, que são elaborados a partir do FRBRoo. No caso do IFLA LRM, ainda não há discussões específicas no formato de iniciativas para o campo da Música, uma vez que sua disponibilização é bastante recente. No Quadro 28 são apresentados os modelos, juntamente com um sumário de suas características e observações relevantes para esta pesquisa.

Quadro 26: Resumo das iniciativas de organização da informação musical

Projeto	Características	Observações
VARIATIONS	Sistema de biblioteca de música digital – gravações: – Versão 2- FRBR incluiu <i>streaming</i> de áudio e partituras escaneadas; – Versão 3 - FRBR/FRAD, atributos e relacionamentos necessários à música, FRBR em RDF, FRBRoo, <i>Music Ontology</i> , vocabulários DCMI e RDA, etc.	Implementação: SCHERZO.
VARIAZIONI (IGLESIAS et al, 2009)	Renomeia e redefine entidades FRBR: – Obra é limitada à composição; – Expressão é redefinida como Conteúdo Musical (<i>Musical Content Type</i>); – Manifestação é renomeada como Produção; – Item é renomeado como Fragmento de Mídia.	Modifica a cardinalidade da relação <i>hasWork</i> entre Obra e Expressão. Considera o Conteúdo Musical como entidade central.
TOCCATA (KANAI, 2015)	FRBRização de base de dados de músicas digitais – proposta para FRBRizar OPACs.	Identificação de obras e expressões em registros MARC.
DOREMUS (CHOFFÉ; LERESCHE, 2016)	Extensão dos modelos CIDOC-CRM e FRBRoo para o domínio da música. O projeto é voltado para a publicação, o compartilhamento, a conexão e o enriquecimento dos catálogos de obras e eventos musicais na <i>web</i> de dados.	Cria ferramentas de interoperabilidade para diferentes instituições de patrimônio cultural (bibliotecas, instituições musicais, rádios) por meio da definição de uma ontologia comum.
EthnoMuse (STRLE; MAROLT, 2012)	Conceitualizar e integrar materiais etnomusicológicos e folclóricos por meio do CIDOC-CRM e do FRBRoo.	Suporte para anotações no sistema da biblioteca. Segmentação automática e rotulagem das gravações de campo. Segmentação e transcrição de músicas folclóricas.

<p>MUSIC ONTOLOGY (Raimond <i>et al</i>, 2007)</p>	<p>Combinação de quatro ontologias: FRBR, FOAF, <i>Timeline</i> e <i>Event</i>. Três níveis de <i>expressiveness</i>: 1º) informação editorial; 2º) descreve um fluxo de trabalho envolvendo composição de uma obra musical, um arranjo dessa obra, uma <i>performance</i> desse arranjo e uma gravação dessa <i>performance</i>; 3º) provê um vocabulário para o evento complexo: decomposição, tais como eventos durante uma <i>performance</i> específica, a linha melódica de uma obra particular, entre outros.</p>	<p>Ontologias complementares: – OMRAS2 – para acordes; – <i>Keys ontology</i>- para tonalidades; – Schema.org?</p>
<p>IFLA LRM</p>	<p>Modelo consolidado do FRBRer. Permite que categorias sejam acrescentadas às entidades e <i>nomens</i> (denominações) sejam elevadas à condição de entidades.</p>	<p>Mais proximidade às discussões ontológicas propostas pela Ciência da Informação; Dispõe apenas da informação bibliográfica; Manual divulgado em agosto de 2017;</p>

5 ANÁLISE DE DADOS

Em um primeiro momento da análise dos dados, são discutidos aspectos relacionados aos elementos intrínsecos à música confrontados com a revisão da literatura sobre música brasileira. Em seguida, os insumos das entrevistas são discutidos à luz do referencial teórico do conceito de informação musical, trazido por pesquisadores do campo da Ciência da Informação. Por último, são apresentadas análises que confrontam os resultados encontrados com as iniciativas que organizam a informação musical mencionadas no Capítulo 3.

As seções 5.1, 5.2, 5.3 e 5.4 atendem ao quarto objetivo específico desta pesquisa – analisar o domínio da informação musical brasileira na perspectiva dos especialistas e a seção 5.5 corresponde ao quinto objetivo específico – confrontar as iniciativas de organização da informação musical com o domínio da música brasileira.

5.1 REPRESENTAÇÕES DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

As representações básicas da informação musical incluem o áudio e a notação (Byrd; Crawford, 2002). Para os entrevistados, a música brasileira que faz parte de suas carreiras profissionais foi apreendida por meio da tradição oral, significa dizer que a maneira que os músicos assimilam essa música brasileira, que faz parte de seu universo profissional, se dá por meio do áudio. É ressaltado por vários deles que essas gravações fazem parte da herança musical transmitida principalmente pela família.

Eu comecei bem cedo, por influência do meu pai, principalmente, que é músico, de ouvido, popular, ele também aprendeu sem partitura, sem nada. E aprendi nessa mesma linha, ouvindo discos, aprendendo as primeiras músicas sempre de uma maneira muito autodidata (P9, p. 12. Grifo nosso).

*A música popular brasileira (...) é mais de **transmissão oral**, essa é a verdade. Nós ouvimos gravações, ouvimos da família pela transmissão cultural, os discos que você tem em casa (P13, p. 2. Grifo nosso).*

*E aí **quase sempre recorro às gravações**, eu tenho que ficar ouvindo, vou ouvindo e tocando a música ao violão, **mais do que ler as músicas escritas**, eu faço isso de ouvir (P10, p. 9. Grifo nosso).*

A partitura, neste caso, tem um papel de menor relevância na divulgação, se comparada às gravações, do que poder-se-ia denominar de uma “transmissão cultural” porque (i) as sutilezas da execução desta música brasileira só é possível perceber pela audição; (ii) não é o principal meio de registro dessa música; (iii) não é dada a ênfase pelos professores que a ensinam; (vi) não é possível escrever todas as variações de sua execução, uma vez que os músicos

brasileiros não repetem uma execução exatamente como foi tocada antes; e (v) o aprendizado envolve “tirar a música de ouvido”, ou seja, tocar a partir de uma gravação. Nos trechos a seguir, pode-se perceber os aspectos da tradição oral e do registro escrito da música brasileira familiar aos entrevistados:

*Você precisa, de fato, ter sensibilidade, esse **ouvido capaz de reconhecer essas sutilezas**. Porque eu **não conheço um material que substitua a audição**, não tem como, na música popular principalmente (P9, p. 4. Grifo nosso).*

*Posso dizer que **a minha referência seja o áudio** [para aprender essa música brasileira] (P7, p. 7. Grifo nosso).*

*Estudei com alguns professores, que também nunca se aprofundaram muito nessa parte de partitura, materiais, **sempre foi uma maneira muito de ver as pessoas tocando e reproduzindo** (P9, p. 2. Grifo nosso).*

*Eu acho que a mais difícil de você conseguir [executar na música brasileira] é a de interpretação, porque você tem que perceber sutilezas no som, a partitura muitas vezes não oferece essa riqueza de detalhes que a gente precisa (...), porque os músicos populares não tocam sempre igual. Então **como é que você vai botar numa partitura uma coisa que não se repete nunca** (P9, p. 4. Grifo nosso).*

*Se a gente for nos ancorar em **partituras estabelecidas**, escritas estabelecidas, **o caminho será muito penoso**. É por isso que o músico popular, na minha opinião, é mais voltado a ser um músico versátil que toque de ouvido. Eu acho isso um pouco preponderante (P13, p. 2. Grifo nosso).*

A partitura é considerada como um “meio” para tirar as dúvidas quando o músico está tentando copiar uma música “de ouvido” ou um recurso para o aprendizado inicial de uma música, mas seu uso é limitado porque empobrece a interpretação.

*Eu olhava a partitura, exatamente, quando eu tinha alguma dúvida, mas sempre adaptava com a gravação. A **partitura era só um meio de me esclarecer sobre a gravação**. Então, essa é a finalidade da partitura, na maioria dos casos pra mim (P9, p. 17. Grifo nosso).*

*E aí você vai vendo um universo muito cheio de significados do som, muito mais do que se você pegar uma partitura, que é chapada. A gente encara na música popular e aqui na Escola de Choro como uma ferramenta, ela serve pra te dar informação básica, e pra você criar algo em cima. **Ela [a partitura] não é pra ser tocada sempre igual**. Tem professores aqui mais antigos, que eles falam, “gente, eu vou rasgar a partitura de vocês, vocês vão ler e depois eu rasgo a partitura e jogo no lixo”. A relação é essa (P9, p. 6. Grifo nosso).*

*(...) se você não fizer a interpretação acontecer, ela não tem vida, ela é uma coisa muito pobre. É tipo **você pegar uma partitura e seguir o que está na partitura, fica muito pobre, não é exatamente como os brasileiros fazem**, como a gente tem por tradição oral, das rodas de choro, etc. e tal (P21, p. 14. Grifo nosso).*

As partituras das músicas brasileiras conceituadas pelos entrevistados estão registradas por meio de melodias escritas em notação convencional com cifras, que são letras que representam os acordes ou a harmonia que acompanha aquela linha melódica. Por vezes, as letras são escritas separadamente da partitura e também são acompanhadas de cifras e divisão dos

compassos, indicando a métrica da música, como é o caso dos *Songbooks* editados por Almir Chediak¹⁵⁴. Além disso, para as gravações, as partituras vão desde melodia e cifra até uma partitura que contenha as partes instrumentais ou o ritmo escrito, dependendo do perfil dos músicos que participarão da gravação.

(...) *antes [da Internet] ia na loja de música e comprava o songbook mesmo e estudava* (P17, p. 6).

Muitas vezes os músicos nem fazem questão de anotar uma cifra nem nada. Dependendo da experiência, do background, já rola uma letra cifrada, uma partitura mais elaborada, um arranjo mais fino... vai desde esse contexto até um arranjo mais refinado, e você precisa realmente de fontes (P11, p. 4. Grifo nosso).

O que se percebe na catalogação de materiais musicais, principalmente no Brasil, é uma ênfase nas partituras impressas, o que Coyle (2016) observa ser uma adaptação da catalogação dos documentos textuais aos musicais. Pesquisas – como a de Barros (2012) e de Lustoza (2008) – parecem ignorar a existência de dois tipos distintos de tradições musicais: a escrita e a oral. Do ponto de vista da pesquisa em Música, a maneira de transmissão de uma tradição musical pode significar mudanças quando se analisa uma música (ULHÔA, 2015).

5.2 FACETAS DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Nas entrevistas, os músicos foram motivados a conceituar a música brasileira relacionando-a às suas atividades profissionais, tentando distingui-la das músicas estrangeiras. Nesta seção categorizamos os elementos intrínsecos que serão discutidos, principalmente a partir de Andrade (1972)¹⁵⁵. Para este autor, o ritmo, a melodia, a harmonia, a instrumentação e a forma musical deveriam conter a expressão da nacionalidade e apresentar algumas peculiaridades que serão mencionadas à luz dos relatos das entrevistas.

5.2.1 Melodia

Para os entrevistados, a melodia na música brasileira é lembrada principalmente pelas músicas nordestinas próximas de um regionalismo, possui contratempos e tem sua interpretação próxima da fala – é declamada. Em alguns momentos, como na Tropicália ou no *Rap*, a melodia

¹⁵⁴ Almir Chediak, violonista e produtor musical, foi o fundador da Lumiar Editora e criou, em 1988, a série *Songbook* da MPB, que reproduz música e letra com cifras e acordes revisados pelos próprios compositores. Dentre alguns deles está o registro escrito das obras musicais de Caetano Veloso, Tom Jobim, Cazuza, Rita Lee, Noel Rosa e Gilberto Gil.

¹⁵⁵ Foi utilizada a edição de 1972 da obra de Mário de Andrade, conforme mencionada nas referências desta tese.

está a serviço da letra na transmissão de uma informação que se estabelece com maior relevância.

Contratempo e síncope não são sinônimos. Nas músicas há um deslocamento da acentuação, quando o tempo forte é preenchido por uma pausa ou há o prolongamento do som anterior até esse tempo. A síncope é caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte. Em alguns casos esse deslocamento é representado em uma partitura como duas notas da mesma altura, contendo uma ligadura (pequena linha curva que une as notas). O contratempo acontece quando a nota soa em tempo fraco, ou parte fraca de tempo, sendo antecedida, isto é, tendo no tempo forte ou na parte forte do tempo, uma pausa. No caso da síncope, o deslocamento causa uma acentuação rítmica que pode ser percebida como o *swing* que soa para caracterizar com naturalidade o ritmo brasileiro.

*Na parte **nordestina** tem umas coisas muito típicas, umas **melodias que se repetem ali muito típicas** e alguns cantos (P22, p. 6. Grifo nosso).*

*(...) mas a nossa [música brasileira] é a coisa **que às vezes toda a melodia fica no contratempo**, tudo, só uma nota, mas é toda ela no contratempo, **não tem uma nota na cabeça do tempo**, então eu acho que essa malemolência, esse gingado, esse swing brasileiro, acho que é o que difere, você sente, seja qual estilo (P16, p. 5. Grifo nosso).*

*(...) você vê que na música brasileira tem muita essa coisa do **adiantamento da melodia, depois o atraso** e tem essa coisa do deslocamento no tempo – seja na levada, melodia ou harmonia. Eu acho que essa coisa do deslocamento que cria esse swing (P8, p. 10. Grifo nosso).*

*Os ritmos e melodias "familiares" que nos remetem à essa brasilidade, como são claros à nossa percepção os ritmos nordestinos e suas **melodias em lídio-dominante**, os compassos binários do samba, as harmonias da bossa-nova... há uma interação de linguagens musicais que o resultado é característico à essa cultura em especial [a brasileira] (P13, p. 34. Grifo nosso).*

*(...) existe uma certa adaptação para você cantar, porque não é uma coisa que busca uma afinação perfeita, mesmo porque **tem muita coisa declamada no meio do canto**, tem muita coisa que é meio que falado, e aí já entra uma influência não só do Rap, eu percebo que esses cantores que eu citei, o Lenine, e o Chico Cesar, eles têm uma coisa da embolada, da **oralidade nordestina**, essa **musicalidade nordestina**, que vem também do Tom Zé, que não fica tão presa ao Leninismo daquela canção, mais orquestral, eu não sei, talvez mais arranjada, ela tem um pouco dessa necessidade de transmitir mais informação do que melodias (...) e eu percebo que na busca desses artistas que eu identifiquei, a informação vem em primeiro lugar. A melodia vem junto, mas você, pelas pessoas que citei, música do Caetano, assim, o disco Tropicália, a informação era essencial. E, não tem como eu esquecer da melodia, e tudo mais, mas **a informação acaba, às vezes, sobrepondo a necessidade de uma riqueza melódica maior** (P11, p. 12. Grifo nosso).*

Apenas um dos relatos traz elementos mais específicos da melodia que é peculiar à música brasileira sob o olhar dos músicos profissionais – a melodia em “lídio-dominante”. Este modo se refere a melodias construídas a partir de uma escala maior que tem a quarta aumentada

e a sétima menor (“abaixada”), sendo muito próxima à escala hexafônica e tem o quinto grau aumentado.

Alguns entrevistados percebem a melodia, denominada por Downie (2003) de faceta altura. Mesmo que Cruz (2008) não tenha feito a tradução do termo de Downie (2003), *pitch*, assume-se nesta pesquisa que o termo em inglês tenha equivalência com o conceito de altura em livros de teoria musical em língua portuguesa. Trein (1986), por exemplo, define altura como sons graves e agudos relacionados com as notas musicais e que terão algumas distinções de timbre dependendo da fonte sonora.

A representação gráfica das alturas (ou notas da melodia) estão na posição vertical em uma partitura. A tonalidade neste caso é uma subfaceta da altura e a transposição é percebida por causa do contorno melódico que é ouvido como equivalente, mesmo que suas alturas absolutas das notas sejam diferentes, quer dizer que as notas estão representadas em outras linhas ou espaços de um pentagrama. Em uma visão mais voltada para a recuperação, um dos entrevistados que atua profissionalmente como compositor sugere que pudesse existir um banco de dados de melodias de músicas brasileiras que possibilitasse comparar uma composição inédita com as existentes:

*(...) às vezes, como as notas são as mesmas, eu começo a compor alguma coisa e eu fico: “meu Deus, será que isso já existe?”, dá uma sensação assim: “será que eu estou plagiando alguma coisa?”. Porque eu sei que vão se repetir sequência de notas, mas, às vezes, quando é longo vira plágio, o mesmo ritmo. E, às vezes, isso fica na cabeça, em algum lugar, uma música que você ouviu há muito tempo. **Seria interessante se houvesse [um programa] que você cantasse um pedacinho e de repente te leva a trechos de música. Sei lá. Porque isso me ajudaria: “não estou planejando, tem esse aqui, mas o resto é totalmente diferente”** (P22, p. 4. Grifo nosso).*

Mesmo com a existência de aplicativos como o Shazan¹⁵⁶, além de possuírem um banco de dados bastante limitado para a música brasileira, a exigência da precisão para entoar o contorno melódico, a tonalidade mais próxima da original e até mesmo o ritmo da melodia para a recuperação ainda é muito grande.

5.2.2 Ritmo

Para os entrevistados, o ritmo é o elemento que traz a característica mais marcante da música brasileira. Porém, a interpretação desse ritmo – o balanço, a sutileza – está associada principalmente às síncopes. Nas entrevistas, a síncope é definida como uma antecipação ou

¹⁵⁶ Mais informações em <https://www.shazam.com/pt>.

adiantamento ou, ainda, uma nota que é tocada fora da “cabeça” do tempo, ou seja, a nota é executada no contratempo e possui uma acentuação que caracteriza o *swing*.

Acho que o Brasil tem essa carga muito forte do ritmo, muita influência das tribos africanas e tudo (...) O ritmo é o que diferencia muito. Você vê a Bossa Nova, ela tem essa coisa da harmonia jazzística, mas tem essa coisa da síncope, do swing, que é propriamente nosso mesmo (...) eu acho que o Brasil, dentro do ritmo, é o que mais pesa para diferenciar nossa música dos demais países (P1, p. 8-9. Grifo nosso).

O chorinho tem uma forma muito brasileira de tocar o chorinho mesmo, ele é bem brasileiro mesmo, as síncopes do chorinho, é tipo assim o ritmo está sempre ligando, antecipando, para mim isso é música brasileira, é o ritmo para mim que é o que dá o sotaque (P17, p. 11. Grifo nosso).

(...) a música brasileira tem um gingado diferente, ela tem um swing, que eu acho que é essa coisa da síncope, essa música sincopada. Claro que a música urbana tem também, ela é antecipada (P16, p. 5. Grifo nosso).

[Nas] músicas chamadas caipiras (...) a própria viola em si é um instrumento relativamente fácil de se tocar pro caipira. Se você a faz com a corda solta, já é um acorde completo, um acorde maior, e as posições e as formas de se tocar são relativamente mais simples do que um outro instrumento de corda, como o violão, e por aí vai. Acho que a batida em si é naturalmente brasileira (P1, p. 9. Grifo nosso).

Percebe-se que o ritmo, mais que a melodia ou a harmonia, é o elemento essencial que pode distinguir a música brasileira das demais, principalmente do que pode ser definido como “popular”. O ritmo pode distinguir também as músicas “populares” de outros países.

Eu acho que nossos ritmos é nossa identidade (P20, p. 17. Grifo nosso).

O que eu acredito, tentando racionalizar, eu acho que são as sutilezas rítmicas (P9, p. 12. Grifo nosso).

(...) o ritmo eu acho que é o que mais caracteriza os lugares. Não só o Brasil. Mas, se você for ver, a música é feita nos Estados Unidos, Argentina, que tenho visto muito. Uma música mais europeia, Inglaterra ... eu acho que é a questão do ritmo. Porque, na música popular, eu considero que o ritmo seja o maior parâmetro de todos que é onde as pessoas se encontram mais ainda do que harmonia. Eu acho que é ali que você consegue identificar de onde vem a música (P18, p. 6. Grifo nosso).

Para Downie (2003), o ritmo faz parte da faceta que inclui a informação relacionada à duração dos eventos temporais, tais como: indicação de andamento (BPM ou MM), compasso, duração da altura (das notas musicais), da harmonia e acentos. Esses cinco elementos compõem o componente rítmico de uma obra musical. As pausas em suas diferentes formas podem ser indicadoras de duração de eventos temporais, uma vez que não contêm a informação da altura (das notas da melodia). A informação temporal possui significados representacionais próprios e problemas de acesso. Além disso, pode ser: absoluta, (uma indicação do metrônomo como MM=80), geral (adagio, presto, fermata) ou relativa (*rubato*, *accelerando*, *rallentando*).

BPM – também abreviado como MM (Metronom Mälzel) – indica o número de batimentos por minuto (*beats per minute*) ou compassos por minuto (*bars per minute*). A marcação

do metrônomo é escrita no início da obra musical acima da fórmula de compasso e, geralmente, possui o mesmo valor da nota que é o número inferior dessa fórmula. A marcação do metrônomo pode ser convertida em duração, dividindo o número 60 com a marcação do metrônomo, o que dá a duração do valor da nota em segundos. Por exemplo, MM=90 dá a duração de 1,5 segundo para cada compasso (a duração da unidade de batimento é $60/90 = 2/3$ segundos). Os compassos são iguais em duração, pois todos incluem valores de duas notas, e quando estas são divididas em duas, a duração dos valores das notas também está dividida em dois¹⁵⁷.

Para o pesquisador, a interação complexa (expressa ou implícita) do tempo, do compasso, da duração da altura e da harmonia, e dos acentos que envolvem os aspectos rítmicos de uma obra pode representar um padrão rítmico de muitas maneiras diferentes, mas com resultados sonoros idênticos. E, por fim, é esperado que os músicos não executem exatamente da maneira como os valores rítmicos estão escritos na partitura, o que aumenta a complexidade e o nível de dificuldade da representação da faceta temporal.

Para os entrevistados, o componente rítmico não é percebido isoladamente, mas tem conexão direta com a sonoridade que é executada e os acentos são percebidos pelo sotaque ou *swing* que determinado artista imprime na sua interpretação. Entende-se que esse *swing* também seja um dos elementos da informação do timbre trazida por Downie (2003), pois a modificação de acentuações quer dizer a pressão sobre determinadas notas para dar o “gingado” do ritmo brasileiro.

Eu acho que nossos ritmos é nossa identidade. Nosso swing. [O que é swing?]. Pode ser bossa? Nosso molejo, malemolência. Não sei se a baianidade. Nossa música baiana é muito nossa também, muito forte. Do Dorival Caymmi. Estou falando dessa malemolência da nossa música, do Caetano, Djavan, João Gilberto (...). Então, eu acho que o nosso molejo, malemolência, jeito com a música é o grande diferencial (P16, p. 5).

*Eu acho que, principalmente, pelo ritmo, as levadas das percussões e do baixo. (...) mas eu acho que é mais isso, **pelos ritmos, porque as notas são as mesmas, depende muito como você as executa** (P22, p. 6. Grifo nosso).*

O sotaque, que parece ter uma proximidade de significado com a palavra estrangeira *swing*, é o cruzamento do ritmo com um contexto cultural, ou seja, interpretá-lo de maneira mais específica de uma região ou grupo que executa aquele ritmo dentro de sua cultura, o que inclui as acentuações.

O swing para mim é a forma de você... quando você vai pegar aquele ritmo e botar ele mais dentro de uma cultura, de uma forma de interpretar mais específica da região ou de um grupo que, às vezes, executa aquele mesmo ritmo, mas com algumas acentuações um pouco diferentes. Você pega o mesmo ritmo, mas a acentuação na hora

¹⁵⁷ Mais informações em <http://www2.siba.fi/mustel/index.php?id=102&la=en>.

de reproduzir tem umas diferençazinhas. (...) eu vejo geralmente vejo esses sotaques refletindo mais na forma de acentuar, né? De acentuar as notas aqui ou ali, ou, às vezes, de dobrar uma notinha. Mas, não chega a mudar o ritmo, né? Os pontos da marcação, o pulso. O pulso é o mesmo, mas tem uns ... ali, principalmente para mim na acentuação dessas marcas, desses pulsos, que dá esse swing no caso (P2, p. 28. Grifo nosso).

Do ponto de vista da representação de um componente rítmico, a complexidade é muito grande em registrar utilizando os símbolos musicais da notação convencional, uma vez que pode comprometer o reconhecimento de um estilo musical brasileiro. Se a grafia musical não atende completamente, sugere-se que seja complementada com outros conceitos aproximados dos estilos musicais e a disponibilização do áudio (ou *link*).

Eu já fui dar algumas aulas nos Estados Unidos e fazer shows, e eu já fiz o teste de escrever a partitura exatamente como o intérprete tocou. Além de ficar muito difícil de ler, porque, às vezes, ele faz rubatos, coisas um pouco mais soltas, fica muito difícil de entender. Mas mesmo assim não soa como choro, porque tem certa sutileza que é mesmo na respiração da nota, na intensidade que você ataca, como você interpreta uma síncope (P9, p. 10. Grifo nosso).

5.2.3 Harmonia

Carvalho (1991) considera muito relevante a separação da música popular com aspectos de produção de massa daquela música produzida para pequenos grupos de consumo dentro de uma comunidade. Para ela, o termo “autenticidade” é usado somente para proteger a preferência de alguém contra qualquer tipo de estilo que pareça ser tratado nos padrões de práticas musicais “estabelecidos”.

Nos relatos, a harmonia é estabelecida no contexto de estilos como a bossa nova e o samba, este último aparentemente é entendido sob a releitura dos bossa-novistas, que Souza (2008) explica ter sido a reaproximação do samba tradicional, revalorizando sambistas como Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Candeia, Monarco, Monsueto e Paulinho da Viola.

Porque em questão harmônica, a gente tem também a influência do jazz. Claro que misturou com os nossos ritmos... (P22, p. 6. Grifo nosso).

Os ritmos e melodias "familiares" que nos remetem à essa brasilidade, como são claros à nossa percepção os ritmos nordestinos e suas melodias em lídio-dominante, os compassos binários do samba, as harmonias da bossa-nova... (P13, p. 34. Grifo nosso).

Então, o que diferencia é, justamente, isso: qual é a alma da sonoridade da música brasileira? É muita coisa. Mas, basicamente, é essa questão do que a poesia trata, do que a harmonia também trata, te remete, o ritmo (P15, p. 7. Grifo nosso).

Harmonia, harmonia é muito brasileira porque são harmonias que fui desenvolvendo baseado justamente no estudo da música brasileira, da bossa nova e do samba. São coisas que estão no ouvido e na hora que vou compor esses arranjos ou até as minhas

músicas, normalmente na sobreposição de vozes na composição da harmonia em si eu busco essa sonoridade, que é muito brasileiro (P8, p. 3. Grifo nosso).

De acordo com Downie (2003), esta informação é o resultado de alturas que se alinham verticalmente em uma partitura convencional. A interação entre as facetas altura e temporal criam a polifonia, que é o produto central da música ocidental. Polifonia é quando duas ou mais alturas soam ao mesmo tempo. Uma simultaneidade ou harmonia é polifonia. O contrário de polifonia é homofonia, isto é, somente uma altura soa no tempo. O autor expõe que a harmonia (ou simultaneidades) tem sido codificada no decorrer dos séculos pelos teóricos musicais no âmbito dos múltiplos sistemas de representação, de modo a perceber as funções dos intervalos e das alturas em determinadas músicas. Estes estudos têm codificado os padrões sequenciais comuns de simultaneidades encontrados na música tonal ocidental. Um exemplo de codificação de padrões harmônicos na música brasileira pode ser encontrado na pesquisa de Cruz et. al. (2004).

Um evento harmônico individual – um acorde que soa em uma guitarra, por exemplo – pode ser denotado pela combinação de alturas ou intervalos que contém e a posição na escala é determinada pela sua altura (nota) “raiz” ou fundamental (como é o caso da nota dó no acorde C (tríade maior de dó). As sequências de acorde ou o conjunto de eventos harmônicos podem ser representados por nomes, sendo que os mais comuns são as progressões I-IV-V-I (em dó maior são os acordes de C-F (fá)-G (sol)-C).

Em um dos relatos, um dos músicos sugere que poderia haver banco de dados que pudessem recuperar harmonias similares, ou seja, músicas com padronizações harmônicas semelhantes que emitsem sonoridades com as mesmas características. A progressão, neste caso, pode representar outras notas acrescidas às tríades como sétima, nona, décima terceira, etc., dando a sensação de dissonância (uma vez que este termo pode ter significados dependendo do período da história de música que é discutido, ou seja, em algumas épocas algumas notas são ou não consideradas consonantes ou dissonantes, dependendo do padrão estilístico adotado como sendo “agradável” ou “aceitável”).

(...) eu gostaria muito que tivesse uma maneira de classificar pela harmonia, seja nas vozes, instrumentos ou seja lá como for. Mas assim, eu quero ouvir algo que traga uma harmonia dissonante e eu pudesse ter um repertório com harmonias dissonantes. Isso seria muito interessante, porque, às vezes, eu quero expressar determinadas coisas, estou buscando determinadas sonoridades que sejam dissonantes e aí eu acabo me deparando com outras coisas que desviam a atenção (...) a necessidade na verdade é de compreender em que categoria harmônica aquela música se enquadra, às vezes, a gente tem que ouvir, curtir ela inteira e falar: “não era isso”. Depois, ouve outra que também não era e você já perdeu um dia inteiro. Mas aí não,

quando você encontra, você vê o Spotify, outros streaming¹⁵⁸ de músicas, que disponibilizam certas ordens de músicas, mas que parece que não atendem essa classificação sobre a harmonia (...) De fato, eu sinto falta de uma categoria, alguma coisa que pudesse ajudar. Eu não sei dizer exatamente o que poderia ser (P8, p. 3-5. Grifo nosso).

5.2.4 Timbre

De acordo com Downie (2003), a faceta timbre compreende todos as “cores sonoras”. Inclui a distinção aural entre uma nota que é tocada por uma flauta e um clarinete, por exemplo, mas também a informação orquestral que é a designação de instrumentos específicos para a *performance* de uma obra. Para o pesquisador, a faceta timbre é melhor percebida por meio do áudio ou de uma representação baseada em sinais.

Esta informação inclui marcações para a *performance*, como dos pedais (em que o intérprete deve utilizá-lo e de que maneira), do arco, dos pizzicatos, dos legatos, etc. e mistura-se à informação editorial, pois tais marcações que afetam o timbre é editorial, mas o efeito sonoro resultante da execução deles afeta o timbre e a sonoridade. Do ponto de vista da recuperação, acessar informações por meio da consulta de qualquer timbre requer capacidades avançadas de processamento de sinal ou por meio de algum tipo de interpretação das marcações editoriais (DOWNIE, 2003).

Nos relatos, a maneira de alguém tocar um instrumento musical (são as sutilezas que podem identificar estilos pessoais), a sonoridade produzida pela batida (quando o artista executa o ritmo em um instrumento musical) e a dinâmica resultante do movimento corporal do músico trazem elementos bastante característicos do timbre que é encontrado na música brasileira.

*Aprendemos na escola que os principais elementos - depois você vê que são mais do que isso - mas os básicos: harmonia, melodia e ritmo. Então, é o que aprendemos, basicamente, em teoria. Mas sabemos que tem outros detalhes: **dinâmica, textura. E são esses detalhes que [fazem] sentido** (P15, p. 7. Grifo nosso).*

*É tipo a **intensidade que você toca**, o **tônus que você toca. Toca com a mão muito levinha, ou você não sente aquela pressão**. Isso é engraçado, na música erudita, os professores de violão, pelo menos, dificilmente deixam a gente fazer o toque apoiado, do polegar. E no choro só se toca com o toque apoiado. Então, às vezes vem um cara da música erudita tocar choro, muito limpinho, não soa do jeito que a gente gosta de ouvir. São as características de cada estilo. Como é que você vai falar para o cara, escrever isso, botar no papel. Não tem como, ele precisa viver isso, ouvir bastante (P9, p. 5. Grifo nosso).*

158 Tecnologia que permite o envio de informações multimídia por meio da transferência de dados utilizando redes de computadores (em geral, a Internet).

No caso da voz, também é perceptível características na emissão bastantes distintas e que servem como referência para se identificar a música brasileira.

Eu acho a voz brasileira muito especial, até é difícil porque as referências para uma voz [norte]-americana e tudo mais são muito fortes. Às vezes, fazem a gente até desdenhar um pouco de alguns cantores da nossa música. Mas eu acho maravilhosa, cada estilo musical tem sua característica e é muito peculiar, muito diferente. Então nessa questão de vocal eu acho uma coisa maravilhosa, não só os ícones como Elis Regina, Milton Nascimento, mas em geral. Cada dia é uma voz mais linda que ouço nesse Brasil (P14, p. 12. Grifo nosso).

A informação do timbre também está relacionada diretamente com os instrumentos musicais próprios da cultura brasileira e que definem os estilos musicais mais tradicionais ou regionalistas. Conhecer os timbres mais “originais” desses estilos brasileiros podem revelar a influência externa de outras sonoridades e clarear os efeitos da globalização na música brasileira.

*[No] pagode do Rio de Janeiro era o pagode que só existia, antes de eles quererem tomar proporções maiores, **cavaco, pandeiro, tantam**. Três instrumentos. Esse era o pagode do morro. Mas quem gostava daquilo entende a linguagem do morro, se vê como malandro, e nós que víamos de fora, de 100 palavras numa música, a gente entendia 10 e ficava boiando em 90. Então, a gente não consumia. **O forró foi forró por muitas décadas só com sanfona, triângulo e zabumba. O axé e a música da Bahia** foram só da Bahia enquanto os baianos continuaram usando **tambores e canto**. Mas o pagode deixou nos anos 80 de ser só do morro e ganhou o Brasil inteiro, globalizando-se. Então, eles não tiraram o cavaco, pandeiro e tantam, mas trouxeram a guitarra, a bateria, o baixo, os metais. E agora não vende mais 10 mil cópias. Vende um milhão de cópias. O forró enquanto sanfona, triângulo e Zabumba nunca vendeu mais que 10 mil discos. Mas daqui a pouco eles colocam teclado, bateria, globalizando. Eles estão fazendo com o forró o que os Beatles tinham feito nos anos 60. O axé a mesma coisa. Eram só tambores e uma letra que você não entendia nada. Então, agora, todos eles trazem toda uma banda nos seus arranjos. Deixa de lado aquela linguagem regional para falar de temas mais simples como amor, natureza, sonhos, dor de cotovelo, mas falam de coisa popular (P12, p. 8-9. Grifo nosso).*

5.2.5 Edição

Esta informação inclui as instruções simbólicas ou verbais para a *performance* musical e inclui dedilhados, ornamentação, instruções de dinâmica, articulações, *staccato*, inclinação do arco, baixo contínuo, cadências que originalmente eram destinadas pelos compositores para serem improvadas, etc. O fato desta informação possuir ícones (+, 3, etc.) – como símbolos de representação ou textos (crescendo ou diminuindo) ou os dois – dificultam a representação ou a recuperação, pois a escolha de diferentes versões de edições de uma mesma obra pode ser problemática (DOWNIE, 2003).

Em um dos relatos, é explicado por um entrevistado a dificuldade em encontrar essa informação nas partituras de músicas brasileiras. No caso de músicas mais “populares” ou regionais, dificilmente serão encontradas partituras com notação convencional.

Eu acho que a [informação] mais difícil de você conseguir é a de interpretação, porque você tem que perceber sutilezas no som, a partitura muitas vezes não oferece essa riqueza de detalhes que a gente precisa. Então, você precisa reconhecer, com a sua sensibilidade, e perceber os padrões que se repetem. Não é à toa que cada música soa como é, não é só uma questão rítmica. (...) porque tem certa sutileza que é mesmo na respiração da nota, na intensidade que você ataca, como você interpreta uma síncope. Você precisa, de fato, ter sensibilidade, [ter] esse ouvido capaz de reconhecer essas sutilezas. Porque eu não conheço um material que substitua a audição, não tem como, na música popular principalmente. E fica muito complicado de você fazer, porque os músicos populares eles não tocam sempre igual. Então, como é que você vai botar numa partitura uma coisa que não se repete nunca. E que justamente o mais importante é a variação que você faz, é o que a gente valoriza, não é a perfeição do som (P9, p. 4. Grifo nosso).

5.2.6 Texto

Para Downie (2003), incluem-se letras de canções, de árias, de corais, de hinos, de sinfonias, de libretos. O texto apresenta a informação que é mais independente das melodias e dos arranjos, uma vez que um fragmento lírico não é suficiente para recuperar a melodia desejada ou vice-versa. Além disso, podem ter várias traduções de uma letra para uma melodia ou várias melodias para uma letra.

Para os entrevistados, as letras das canções podem identificar as músicas brasileiras, por traduzirem os temas cotidianos de diferentes épocas e situações vividos pelos brasileiros.

Essa coisa de contar as histórias é muito das músicas chamadas caipiras. Era músicas em que se contava histórias do dia a dia (P1, p. 9. Grifo nosso).

(...) tem uma coisa nossa que não sei se tem nas outras. Porque de inglês não entendo nada. Nós falamos de nós, do Brasil. Falamos muito, mas também do Brasil, da ave, da floresta, praia, mar. Está o Dorival Caymmi que é o grande amante do mar. Tom Jobim, grande amante da natureza, que traz para a música dele. Então, acho que a música estrangeira não tenha muito isso. Ou talvez tenha. Não sei te explicar direito porque também não conheço. Mas tratamos de outros temas, talvez, do Brasil, da nossa raça, negritude, preconceito, chão, nordeste, coisa nossa. Como já disse Noel, que tem uma música chamada “São coisas nossas” (P20, p. 19-20. Grifo nosso).

Tem uma frase que fala que a música é a alma de um povo (...). Porque eu acho que a música te remete e tudo: cheiros, momentos que passou. Mas, basicamente é essa questão do que a poesia trata (...). Então, essa é a narrativa de vida que teve no seu país, bairro, comunidade (...). A questão da poesia, ritmo, contexto que foi feita. Então, são as principais características que eu sei (P15, p. 7. Grifo nosso).

Além disso, aspectos mais relacionados à maneira como a melodia se articula com a letra revela a combinação desta informação com a da altura e também com o timbre quando o

modo de cantar é percebido. Embora esta informação não tenha caráter “sonoro”, identifica-se que o objeto informacional musical é complexo, uma vez que para a representação de algo exclusivamente textual (a letra), as articulações com outros elementos que denotam a sonoridade são indispensáveis. Volta-se à necessidade de se pensar maneiras de organização que não sejam herdadas dos documentos textuais.

Outra característica que acho muito importante, no meu caso que trabalho muito com canções é essa história da letra em relação à música na canção brasileira eu acho uma coisa muito especial (...). Eu não tenho tanto conhecimento assim de canções de outros países para dizer que só a música brasileira é assim, mas eu posso dizer que isso é um aspecto que curto muito; a maestria em juntar música e letra ou a música e a letra já juntas, acho uma coisa muito linda na música brasileira (P14, p. 9-10. Grifo nosso).

(...) o que eu vejo é a necessidade de a música favorecer o texto, e é o que muitos desses artistas fazem, principalmente na música brasileira, acontece nas músicas que têm um viés de protesto, social, um viés filosófico, uma ideia filosófica, ou músicas idealistas (P10, p. 13. Grifo nosso).

Uma coisa que a gente tem também é o texto entregue com clareza, muitas vezes falado, e muitas vezes tem um toque de leveza, de desprendimento também (P11, p. 21. Grifo nosso).

Em um dos relatos fica claro que a letra precisar ter outro aspecto musical ou extramusical para que a sua recuperação seja mais eficiente. No relato, a busca por letras na Internet pode se tornar bastante longa ou até não retornar nenhum resultado quando as informações sobre a música forem poucas ou imprecisas.

Geralmente dá certo você colocando um pedaço da letra na Internet, acaba vindo alguma coisa. Mas em alguns casos precisava ter alguma coisa característica na letra para você poder chamar, porque senão vem um monte. E vem um monte de texto também. Se você colocar letra confunde mais. Então nem sempre é muito simples. Já teve muita música de eu penar para conseguir encontrar e já teve música de eu não encontrar. Por acaso estar conversando com alguém e alguém falou: “isso é do fulano”, e consegui conversando na mesa do bar com alguém. Mas em geral, na internet, se você consegue pegar umas palavras características da letra (P14, p. 25. Grifo nosso).

5.2.7 Elementos bibliográficos

Esta informação, de acordo com Downie (2003) inclui o título de uma obra musical, de um compositor, de um arranjador, de um editor, do letrista ou do criador da música apenas, da editora, da edição, do número de catálogo, da data de publicação, da discografia, do nome do performer, etc. É a informação que não deriva do conteúdo de uma composição, ou seja, é a informação descritiva sobre uma obra musical e inclui as dificuldades com a descrição bibliográfica tradicional e de acesso relativa a outros documentos textuais.

Nos relatos, foram levantadas algumas demandas por informação dos músicos profissionais em relação a este tipo de informação que envolvem: (i) encontrar o nome do compositor de uma obra musical quando ela é conhecida por uma gravação de um intérprete proeminente; (ii) achar uma versão completa com a letra correta em materiais confiáveis; (iii) atribuir os papéis de cada agente acertadamente; (iv) local da gravação e equipe técnica responsável pela gravação; e (v) breve histórico sobre um arranjo a partir da ideia da sua concepção.

*(...) hoje criei um hábito de procurar as músicas e **sempre procurar saber quem é o compositor**. Até hoje eu trabalhando em outras atividades, como coral, por exemplo, eu fico muito aflito de buscar uma música, e sempre tem o nome do intérprete, você vai no site de cifra, por exemplo, que é onde a maioria recorre, de letras, sempre tem o nome do artista, mas como eu passo dos meus alunos, o coral, eu vou sempre atrás do compositor, e, às vezes, é uma pesquisa homérica, tem certas músicas que, por exemplo, um rápido exemplo, a música Anunciação, todo mundo diz que é do Alceu Valência, mas não é do Alceu Valência, e você descobre várias músicas assim, Felicidade, que a gente está ensaiando atualmente, com outro coral, o Caetano Veloso gravou, ficou conhecida, e todo mundo vai atrás do Caetano, e a música é do Lupicínio Rodrigues, e você fica com dificuldade de saber de quem é a música (P10, p. 8. Grifo nosso).*

*(...) outra coisa que me vejo correndo atrás são dos livros, por exemplo, **você vai na Internet, tem muitas versões e as versões cortam trechos das letras, mudam, ou tem adaptações** (P10, p. 9. Grifo nosso).*

*Antes eu não achava não. Tanto que nas minhas parcerias eu sempre colocava tudo junto, música fulano e fulano e pronto. Mas **hoje eu acho interessante ter essa separação de quem fez a letra, quem fez a música. Acho legal você saber quem fez o que** (P22, p. 12. Grifo nosso).*

*Mas na ficha técnica eu acho **muito importante ter o nome das pessoas todas que trabalharam**. Inclusive se tem alguém na iluminação e vou colocar, com certeza; tem a produção do Lucas Casado; coloquei a locação do Teatro UnB, dezembro e tal... acho importante. Ficha técnica é bem importante (P11, p. 23. Grifo nosso).*

*Se eu fosse colocar alguma descrição da música, **acho que colocaria o porquê de eu fazer esse arranjo, uma coisa um pouco pessoal e em relação à interpretação**. Talvez, falar isso que eu falei pra você: “usei uma técnica mais contrapontística (...) porque eu pensei em um duo de piano acústico, como uma sala de concerto”. Se eu fosse buscar isso, pra mim seria o suficiente essa informação ali. Não tanto de tom, ou a forma da música ser A-B, A-C, Sol, Sol, B-C-A (P11, p. 24. Grifo nosso).*

5.2.7.1 Atores

Ao compreender que os insumos das entrevistas desta tese não correspondem a um único tipo de música brasileira, mas situa a discussão entre a música regionalista e popular, percebe-se a relevância em discutir os atores, os estilos musicais (também entendidos como informação bibliográfica de relevância aos códigos de catalogação atuais) que caracterizam e identificam a música brasileira a partir do universo desta pesquisa.

Perguntou-se aos músicos quais as demandas informacionais relacionadas à atuação profissional. Antes, porém, foi solicitado que eles se apresentassem (quais papéis

desempenhavam nas atividades que envolviam a *performance* da música brasileira). Identificam-se pelo menos quatro papéis de agentes (pessoa) – o arranjador, o compositor, o intérprete e o produtor – com funções bastante específicas e que podem ser diferentes em outras tradições musicais. Para um dos entrevistados, o advento das mídias digitais e, mais especificamente, os aplicativos que oferecem os serviços de *streaming* distanciaram-se dos encartes dos discos ou dos CDs, ao oferecer nenhuma ou pouca informação técnica que pode ter relevância para quem é do ramo.

*Às vezes, tem uma gravação, você vai lá, ainda mais com esse negócio de mp3, mídia digital, que você não tem informação nenhuma, você não sabe nem quem está tocando. Aí você tem que buscar na internet, em algum lugar que tenha a ficha do LP, às vezes, você acha, encontra lá o nome do cara, músico que está tocando. Mas isso ficou super reduzido, essa coisa de iTunes, Spotify, a informação que você tem é mínima. Você tem informações, às vezes, só do cantor e da música, **você não sabe nem quem é o compositor**. Só o intérprete e pronto. Que eu também não entendo por que eles não incorporam isso, porque podia incorporar isso no arquivo, **você poder ir lá e ver a ficha técnica** (P3, p. 14. Grifo nosso).*

*(...) se você pega aqui nestes streaming. Eu pago o Deezer, por exemplo, para ficar escutando. **Quando eu preciso de alguma informação da música, eu tenho que ir atrás lá na internet, vasculhar**. Aí tem alguns caras que são assim, que adoram, tem sites que eles ficam só digitalizando capa de LP pra você ir lá e procurar todas. Olhar pela capa e você procurar é legal, e tal. A galera que gosta de ter essas informações. E é o motivo pelo qual muita gente que eu conheço, mesmo tendo arquivo digital, gosta de comprar o CD. Porque tem o encarte que você vê lá, o estúdio que foi gravado. Isso também é outra coisa. Eu, como produtor, como arranjador, ouço uma gravação e falo, **“quero ver como que foi gravado isso”, porque eu gostei do som, do timbre que os caras tiraram, queria saber o estúdio que foi gravado**. E não consigo ter essa informação (P3, p. 15. Grifo nosso).*

Mesmo assim, alguns problemas foram levantados por outros entrevistados, como a música cantada pelos cantores das famosas rádios a partir da década de 1920. A primeira emissora, a Rádio Sociedade, foi inaugurada em 20 de abril de 1923. Tavares (2005) aponta que a deficiência naquela época não era a falta de composições nacionais, mas de gravações, uma vez que os estúdios não dispunham de recursos técnicos suficientes para captação e reprodução sonora. As rádios dos anos de 1920 veiculavam música ao vivo, tocada em seus estúdios de transmissão. Outras emissoras na mesma época foram a Rádio Jornal do Brasil, Rádio Nacional, Rádio Mayrink Veiga, Rádio Tupi e a Rádio Educadora.

Nos relatos revelam que, nesta época, (i) o registro na gravação era o nome do intérprete que tinha certa relevância no meio musical; (ii) o nome do compositor era muitas vezes esquecido; (iii) os arranjadores, que depois até se tornaram proeminentes no cenário musical brasileiro, como Tom Jobim, também não possuíam os seus nomes nos arranjos.

(...) tem arranjadores que são muito conhecidos e muito reverenciados, e que, às vezes, você quer buscar o cara que fez o arranjo, a música nem interessa muito. O próprio Tom Jobim, ele era arranjador, ele trabalhava numa rádio lá que ele fazia arranjo com os caras. Se a partitura existir, eu gostaria de pesquisar os arranjos que o Tom Jobim fez de alguém (P3, p. 14. Grifo nosso).

O que se percebe nas consultas aos catálogos *online* das bibliotecas são as atribuições equivocadas de papéis (*vide* seção 3.8.3). Nas entrevistas foram definidas – a partir da atuação profissional dos entrevistados – algumas funções de agentes de maneira que conhecê-las e compreendê-las pode auxiliar os profissionais que organizam a informação da música brasileira familiar a estes especialistas.

O compositor é alguém que não necessariamente também assume a função de arranjador e, para a música brasileira familiar aos entrevistados, as suas obras nascem a partir de uma melodia e uma sequência harmônica que, em geral, é escrita sob a forma de cifras acima da melodia grafada em um pentagrama.

O compositor não precisa necessariamente ser arranjador, embora alguns sejam. (...) concebe, escreve, imagina e ouve um trabalho coletivo. Normalmente as músicas nascem apenas com uma melodia, uma música com um instrumento harmônico, então voz e violão, ou a melodia e o piano (P12, p. 4. Grifo nosso).

Para o trabalho de composição, o que o compositor utiliza como ferramenta são as referências musicais obtidas a partir de suas experiências de muitas audições. Neste caso, o manuseio dessas referências pode ser mais livre e permitir maior nível de experimentação, porque ele não tem a obrigação de atender à preferência musical de alguém que lhe fez uma encomenda, por exemplo.

*(...) quando você está compondo, porque composição é um negócio seu, a referência é só sua. Às vezes, alguma coisa que eu ouço me dá ideias, ouço uma coisa, “que legal a ideia desse cara, vou explorar isso”. Ou, às vezes se eu quero fazer o que, para mim, é meio raro, “quero fazer uma música especificamente nesse estilo”. Posso até ouvir, mas eu não tenho muito essa abordagem com composição. Composição realmente é você criar a sua coisa da sua cabeça, de onde sair, enfim. Claro que nada sai do nada, mas sem precisar seguir uma diretriz, vou para onde a música vai. Eu sento lá, começo a viajar, ou **bolo uma melodia, ou pego uma sequência de harmonias, vou experimentando**. Eu não tenho muita linha para isso, é mais uma experimentação mesmo (P3, p. 16. Grifo nosso).*

Neste contexto de música brasileira sob a visão dos entrevistados, referência pode remeter aos estilos, às sonoridades, às estruturas e às conduções harmônicas que foram feitas para uma determinada formação (instrumental e/ou vocal), por exemplo. Essas referências servem como um “baú” de ideias para o compositor, além de otimizar e agilizar o seu trabalho. As

referências são obtidas também a partir de um estilo incorporado por um intérprete específico, como também de uma gravação de uma performance específica.

No caso da música brasileira, o compositor, muitas vezes, não é mencionado nas informações que aparecem junto a uma gravação principalmente no contexto da *web* – as músicas ficam conhecidas como pertencente a um intérprete ou uma banda.

O compositor, muitas vezes, ele acaba ficando em segundo plano, porque a gente acaba conhecendo muito mais o intérprete, o cantor que canta a música. Essa música é música do Titãs, música do Capital, e, muitas vezes, o compositor nem é citado. Isso eu acho que já vem até de uma cultura nossa, você vê que na televisão quando eles apresentam as bandas, dificilmente citam o compositor da música, às vezes, a banda está ali interpretando uma música na verdade, gravou a música de um compositor e estão interpretando, mas a música é citada com referência ao nome do cantor ou da banda, né? E, muitas vezes, não cita o compositor (P2, p. 4-5. Grifo nosso).

Percebe-se que este talvez não seja o caso de músicas da tradição europeia ocidental, em que são conhecidos os vários intérpretes que gravaram a música de um determinado compositor “já imortalizado”. As tendências dos trabalhos, principalmente os de âmbito nacional, têm recaído na organização das músicas dessa tradição (CASTRO, 2013; PACHECO, 2009), deixando de lado as músicas que ainda se perpetuam por uma tradição oral. Além disso, devem-se considerar os efeitos da indústria cultural, não apenas na divulgação de determinadas músicas ou intérpretes, mas também sua influência nas sistematizações que recaem principalmente nos “rótulos” dos ritmos brasileiros (40 mil cópias x 1 milhão de cópias – MU).

Outra profissão são aqueles compositores que conseguem ter um tipo de linguagem que não só o meu clã vai entender. Vou dar um exemplo do Brasil. Caetano Veloso já existia numa carreira de mais de 30 anos. Quase 40 anos de compositor, músicas lindíssimas, inquestionáveis, uma obra inteira, mas nunca tinha vendido mais de 40 mil cópias de um álbum, famoso no mundo inteiro. Um dia ele resolve gravar uma música que não é dele. Era de um cara chamado Peninha. Só que o Peninha já tinha estourado uma dúzia de músicas nas vozes de vários artistas de menor importância do que o Caetano. E esses caras todos vendendo 1 milhão de cópias e não 40 mil cópias de um mesmo álbum. Então, Caetano gravou a música Sozinho, do Peninha. Foi a primeira vez na história de vida dele que um disco dele vendeu 1 milhão de cópias. E vendeu. Então, é meio complicado você dizer que não dá para comparar o trabalho do Peninha com o do Caetano. Será? Onde está a verdade nisso? É uma obra inquestionável, mas não chega no que é popular. Porque o que é popular, se todo mundo gosta, todo mundo compra, concorda? É bem complexo isso. Então, tem gente que vai dizer que isso é sem-vergonhice, é coisa de quem não tem compromisso com a arte. Pode ser, mas ela [a indústria musical] é muito influenciada por gêneros que chegaram primeiro e foram mais longes. Agora, tem o outro lado da história. Ela influencia também muita música ao redor do mundo (P12, p. 9-10. Grifo nosso).

O arranjador é um agente que possui muita ênfase nesta música brasileira de tradição mais oral. O papel que desempenha inclui a realização de trabalhos por encomendas de músicas

específicas por cantores, maestros ou grupos musicais, por exemplo. Em geral, quando a encomenda envolve a gravação da música, esse trabalho é escrito ou melhor esquematizado de maneira a agilizar a execução no estúdio de gravação. O arranjador também não necessariamente acumula o papel de produtor musical, embora isso possa ser comum quando quem contrata conhece a experiência desse profissional no campo da produção.

A principal função desse agente é enriquecer a obra original de um compositor que, a princípio, se reduz a uma melodia e um instrumento harmônio. O profissional que atua na música brasileira desenvolve esta habilidade de fazer arranjos depois de algum tempo de experiência como intérprete e pela necessidade atender às gravações em estúdios ou às encomendas para situações específicas, como uma apresentação em um evento relevante ou um festival de música, um casamento. As competências profissionais incluem a capacidade de prever auditivamente a combinação das partes instrumentais separadamente, além de desenvolver-se como maior maestria o arranjo em estilos específicos de música brasileira.

*Eu encaro o arranjo como a roupagem que você dá para uma composição. A rigor, a composição é só melodia e harmonia. **O que o arranjador faz? Ele pega uma melodia, uma harmonia, e coloca de uma maneira a ser apresentada para alguém. Como é que isso funciona? Ele cria uma estrutura para mostrar essa música.** Por exemplo, ele fala, “vamos fazer uma introdução, vamos apresentar o tema A, vamos apresentar o tema B, vamos fazer uma ponte, vamos fazer uma sessão de improviso de algum instrumento, aí vamos recapitular o A e vamos encerrar, fazendo Coda pra fechar”. **O arranjador cria a disposição da música para quem vai escutar, ele faz a arte final da apresentação da canção. Nesse aspecto, ele tem que levar em consideração as características da música, por exemplo, se música tem letra, ele tem que levar em consideração a letra, se não vai fazer um arranjo todo alegre pra uma música que tem uma letra toda triste, ou vice-versa. Tem que ver a questão do estilo, se a música é uma bossa nova, você não vai fazer um arranjo pensando em funk, que não vai ter nada a ver.** Às vezes, o arranjador faz isso pra criar uma diferença, mas isso tem que ser bem pensado (...) a função do arranjador é estruturar a apresentação da música, pra ela ser gravada ou ser apresentada ao vivo (P3, p. 12-13. Grifo nosso).*

*Eu comecei a fazer arranjo com esses conjuntos de baile. **Você imagina como eu fazia arranjo?** O conjunto que durou mais tempo tinha saxofone, trompete – que chamávamos de piston... só se chamava de piston; se você for procurar algo daquela época, tem que colocar “piston”, porque “trompete” não se usava – bateria; baixo; piano; e guitarra. Esse se chamava “Esquema 6”. Depois, teve uma época que teve vibrafone; teve um que foi viajar pra Argentina e que tinha, além dos dois sopros, um trombone... e tínhamos que fazer os ensaios e os arranjos. E como era? **Sentava no piano, fazia a coisa, eles cantavam; “agora, você do Sax faz isso aqui...”**, aí fazia de ouvido... “agora o trompete...”. **Fazia no piano, eles pegavam de ouvido, juntava os três e o que acontecia? Ficava bonitinho, porque estava no piano, dava certo. Eu fazia primeiro os acordes, depois eu pegava as notas e dava pra eles na extensão direitinho, e ficava tudo bonitinho. Foi esse grande início como arranjadora** (P6, p. 5-6. Grifo nosso).*

***Já o arranjador é alguém diferente do compositor, mas ele existe para dar vida e sonoridades à obra de um compositor. Mas se você vai fazer um arranjo, normalmente as pessoas procuram o arranjador para colocar uma orquestra inteira na música. Então, tem a sonoridade coletiva. E aí essa demanda de um arranjador passa a ser bem diferente de um compositor** (P12, p. 4. Grifo nosso).*

*(...) grupos de música popular nem todo mundo lê, nem todo mundo está querendo ler... às vezes, você não está querendo gastar tempo para escrever dez arranjos para um show e ganhar 600 reais – o mercado limita um pouco nesse sentido. **Aí arranjos mesmo, por encomenda:** “Jazz Sinfônica vai fazer um especial em homenagem ao Egberto Gismonti, escreve um arranjo. (...) gravação sim precisa, **ai você escreve um arranjo, vai gravar, mas isso envolve um financeiro mais abastadinho.** O pessoal geralmente tem projetos e conseguem pagar melhor, ai sim eu escrevo arranjos direitinho (P11, p. 7. Grifo nosso).*

Percebe-se que, nos sistemas que têm se proposto a organizar a informação da música brasileira, o arranjador é, muitas vezes, ignorado, talvez por não compreender o seu papel. Para essa música de tradição oral, o arranjador desempenha um papel de extrema relevância para as gravações e precisa ter o seu lugar garantido, inclusive como ponto de acesso a ser recuperado nos catálogos.

O intérprete, em geral, acompanha os artistas, atende eventos de quaisquer naturezas e enriquece sua *práxis* por meio da vivência em locais que cultivam diferentes estilos da música brasileira. Pode trabalhar na perspectiva de instrumentista – quando se limita a explorar questões mais técnicas de um instrumento musical ou repertórios específicos – ou de músico – quando possui várias frentes de atuação como acompanhante, arranjador, músico que toca em diversas formações.

*Como músico, entendo que existe um mercado relativamente bom no país, se você quiser se dedicar a ser uma pessoa que acompanha artistas, ou que você se adequa a eventos. **Eu acho que tem uma diferença grande entre ser um músico e ser um instrumentista.** Tem gente que vai discordar, mas acho que **uma pessoa pode se tornar um instrumentista e não necessariamente ser um músico, porque instrumentista olha muito mais para técnica e, às vezes, fica maravilhoso naquele único instrumento, mas num repertório limitado.** A música que é só dele. **E quando ele toca em grupo, acompanhar outro artista, tocar em baile ou casamento, ele não está apto para exercer a música como o harmonizador,** a pessoa que vai abrihntar a obra de outro. Essa é uma questão que vejo. Acho que quem consegue ultrapassar esses limites de trabalhar só com sua música, conseguindo ver beleza na arte dos demais, tem um leque muito maior no campo da música. **Mas se você é músico eu entendo que você faz música.** Você acaba participando de várias coisas (P12, p. 4. Grifo nosso).*

*(...) **você começa até a incorporar essa coisa da cultura e isso reflete na sua música.** (...) **Então, acho que essas vivências e o fato de eu ter morado em diferentes lugares, isso também enriquece muito.** (...) **isso tudo a gente vai enriquecer, não só culturalmente, mas musicalmente.** Eu como te falei, como a gente é da música, a gente se interessa muito, você ouve o que está sendo produzido ali, qual é a música local. **No Rio foi o samba, claro, no Samba eu cresci impregnado, nas minhas idas ao Maracanã, tocando bumbo, surdo, lá, direto, vendo ensaio de escola de samba, cresci nesse meio. No Norte, carimbó, ouvia muito na rádio, a música latina que tocava muito lá. Brasília aqui a gente tem música nordestina a rodo, de tudo, música gaúcha, então, foi sempre uma cultura, sempre uma riqueza muito grande** (P16, p. 4. Grifo nosso).*

A imersão na cultura é um dos fatores que leva um intérprete a identificar-se como um “porta-voz” dessa cultura. Na visão de Mário de Andrade (1972), o intérprete de música brasileira deveria ser alguém brasileiro ou um estrangeiro “nacionalizado” capaz de demonstrar na sua arte as características musicais da sua raça. Para um grupo de entrevistados, a música brasileira pode ser interpretada por estrangeiros, desde que estudem a partir de gravações, o que pode garantir uma certa autenticidade na execução. Para alguns, embora a música brasileira possa ser executada por músicos estrangeiros, na improvisação é possível perceber a origem do músico e sua relação com a cultura brasileira, que se torna visível por meio do sotaque presente nas sutilezas da sua interpretação – distingue-se quem realmente “bebeu na fonte” daqueles que não estiveram imersos nessa cultura.

Para outros, somente a música tocada por brasileiros, mesmo tendo influências musicais externas, pode ser considerada autêntica, pois os estrangeiros não conseguem tocar a música brasileira de maneira “orgânica” e natural apesar de uma perfeita execução dos ritmos brasileiros. É perceptível que, aqueles que defendem este segundo ponto de vista consideram uma música brasileira mais próxima às manifestações culturais que não são ensinadas nas academias e somente os músicos imersos nestas tradições sabem e conhecem bem as referências.

E hoje em dia eu acho que com o advento, justamente, da informação, tecnologia da informação, por exemplo, você tem YouTube, que eu acho que acabou aquela coisa que a gente tinha, meio que um orgulho besta de dizer que ninguém toca música brasileira como os brasileiros. Isso está caindo por terra, porque você vê gente interessada que, justamente, estuda por gravações, que pega não só partitura, mas a gravação desenvolve uma linguagem muito, muito, muito próxima à nossa e acaba tocando do jeito que a gente toca (P22, p. 6. Grifo nosso).

O Brasil absorveu músicas de diferentes culturais, mas a maneira como a música é feita pelos brasileiros é diferente de qualquer lugar no mundo. Existe um jeito brasileiro de fazer, por exemplo, como uma sanfona (ou acordeão) é tocado no contexto brasileiro, é possível perceber que se trata de uma sanfona “brasileira”, mesmo que não seja um instrumento musical da nossa cultura. Existe um sotaque brasileiro que pode até ser mostrado em pesquisas científicas e ser reproduzido por músicos estrangeiros por meio da cópia oral e visual (dos gestos) de um intérprete brasileiro. Mas, a improvisação é algo que pode mostrar o estilo do músico – se tem sotaque brasileiro ou não (P5, p. 12. Grifo nosso).

[a música brasileira] é tocada por músicos brasileiros, ritmos de músicas brasileiras, composições, então assim, não tem como não ser brasileiro (P5, p. 38. Grifo nosso).

Mas a música brasileira tem aquela coisa do ritmo, da divisão rítmica que eu acho que o estrangeiro repete, ele consegue repetir, mas ele não consegue mostrar que é uma coisa natural dele. Por exemplo, o cara pode saber um repertório de samba inteiro, mas se eu botar um português para tocar samba ele vai... eu toquei samba com os portugueses lá e é muito curioso isso, porque eles têm a divisão certinha. Nessa mesma gig tinha o baterista era um português que estava tocando samba e tinha um pandeirista que era brasileiro – era capoeirista que tocava pandeiro de bo-beira – e era muito mais orgânico o pandeiro do brasileiro tocando do que o baterista. O baterista era muito bom, tocava samba muito bem, só que você percebia que

era uma coisa meio pensada e que o outro era um cara que estava tocando pandeiro de qualquer maneira ali, soando muito mais como um samba (P7, p. 10. Grifo nosso).

*Às vezes, a gente tenta fazer o negócio por um caminho meio acadêmico... acho que não é a resposta para música popular. **Acho que ela [a música popular] precisa de referências e de ter essa distinção da nossa diversidade rítmica*** (P11, p. 6-7. Grifo nosso).

*Você pode contar nos dedos quantos bateristas no mundo tocam o que vou chamar de relativamente bem samba, ou que te engana dizendo: “Esse cara é brasileiro”. **Se você realmente for um crítico musical para valer, você não vai ter dúvida de que para tocar música brasileira o cara tem que ser brasileiro, é uma coisa impressionante.** Os ritmos binários, tem todo um sotaque nacional ali dentro. É a mesma coisa de pegarmos o brasileiro tocando jazz, não dá para competir com os caras. Você tem uma cultura ali dentro, os caras se inspiram naquele negócio o dia todo* (P13, p. 15-16. Grifo nosso).

*Um dia estava tocando e sentou um dinamarquês, ele falava um português meio enrolado e quando sentamos na mesa ele falou assim: “você querem ir para a Dinamarca amanhã? Não, amanhã não. Eu gostei de você, baixista, e do baterista. Daqui um mês eu volto para a gente conversar de novo”. Ele voltou com uma proposta para gente. Ele disse: “eu nunca vi tanto swing (...) Ele falou: “**você têm o que a gente não tem e procura. A gente tenta fazer igual, mas não sai.** É como colocar um computador para tocar um samba, não sai”* (P19, p. 9. Grifo nosso).

É relevante destacar que, embora não haja consenso de que realmente o que se ouve é uma música que tem sua autenticidade comprovada nos elementos de uma raiz cultural bem expressa no sotaque, a recomendação para a organização da informação da música brasileira é explicitar aspectos contextuais que envolveram o intérprete no contexto da gravação daquele álbum de músicas brasileiras, ou seja, se aquele intérprete teve algum contato com a cultura brasileira no que diz respeito às manifestações musicais que compõem os ritmos que executa nas gravações do seu álbum. A este respeito, os músicos profissionais orientam a indicação das fontes originais que possam auxiliar aqueles que querem ter alguma imersão na cultura que envolve a música brasileira.

Embora Napolitano e Wasserman (2000, p. 168) advoguem sobre uma autenticidade que não deve ser compreendida como remetendo a um “original” (esta busca pela “origem” é uma batalha inglória, mas para ser entendida numa perspectiva de “deformação do passado”, é recomendável que seja feita uma distinção de uma música que realmente representa a cultura brasileira para fins de preservação de patrimônio – sem desprezar a contribuição de estrangeiros na pesquisa e na divulgação dessa cultura.

O produtor musical atua na escolha das músicas que farão parte de um álbum, colabora no arranjo que será gravado exercendo, por vezes, as duas funções – arranjador e produtor – principalmente na gravação de uma música que envolve pouco recurso, gerencia a execução do arranjo, conduz os ensaios, gerencia a performance dos músicos, supervisiona a execução de uma gravação ou de um show e acompanha o processo de gravação – mixagem e masterização.

Há também o produtor fonográfico que possui mais uma visão de mercado, tecendo estratégias de *marketing* e de venda. Nesta perspectiva, decide sobre o álbum a partir de uma estilística e de uma linguagem voltada para um público-alvo, escolhe os arranjadores que imprimirão nas músicas o estilo adequado a esse público. Além disso, atua, por vezes, como o arregimentador na escolha dos intérpretes mais especialistas naquele determinado estilo desejado.

*(...) a gente queria que o Fulano fizesse, é um guitarrista muito famoso em Brasília, toca muito. Quando ele pega esse disco, realmente o produtor tem a liberdade de falar, “Vocês estão tocando bem”, na Música popular tem muito disso, existe uma banda nova de rock ou de pagode, o cara fala, “Vocês estão tocando muito bem, a gente vai gravar esse disco em uma semana”. Até os músicos ficarem com a música na ponta do dedo e até vocês tocarem no Beat, certinho, a gente não tem estúdio de 1 mês, a gente tem 1 semana, então, eu vou com meus músicos para tocarem, e meus músicos que eu toco com eles a anos, eles são viciados em estúdio, eles vão tocar, mas no show, nas apresentações, eu não sei. Isso é um pouco complicado porque incomoda alguns artistas. A gente teria dificuldade de falar para a banda, “Olha, galera, não são vocês, a gente vai tocar, são os músicos do Fulano”, e tem que pagar para os caras tocarem sua música. Então, **produtor tem um pouco disso, ele produz seu trabalho, não é uma coisa imparcial só de produzir no sentido comercial da palavra, ele fala “Olha, vamos ver se nessa música a gente dá uma pegada mais assim”. Tem umas ideias para essa música, vou fazer isso na guitarra, tal solo.** Aí tem uma leitura, que isso é muito comum na música popular. **O produtor tem uma autoridade, de certa forma, que se fala, “O produtor tal, se ele falou é porque ele sabe o que está falando, é porque deve estar melhor”.** Tanto é que eu considero o Gustavo um arranjador fenomenal, ele arranja música erudita, brasileira, para casamento, para tudo. Mas, se o Juninho fizer, é outra coisa. **É porque esses caras, produtores, eles sabem como dar uma certa roupagem para a música, que a gente que é o artista, você vai muito visceral, você vai querendo botar você inteiro, só que eles falam, “Espera aí, nem todo mundo vai digerir isso, calma lá, aqui você dá uma recuada”.** Evita muito a gente ter acordes pesados, tira um pouco desses acordes, muda um pouco isso (P10, p. 30-31. Grifo nosso).*

*(...) eles se misturam um pouco, mas geralmente a produção envolve o arranjo, e o arranjo não envolve a produção, basicamente isso. Na produção eles vão te contratar para tudo, e dependendo do grupo, você vai escrever um arranjo, ou gerenciar o arranjo oral, que é o que eu mais faço, na verdade (...). Produção vai envolver ensaio, criação de arranjo oral ou escrito, gerenciar um pouco a performance, geralmente você tem que chegar para o cantor e falar: “olha, nessa hora você pode meia luz e fala: ‘fulano sai do palco, vou chamar ciclano nessa hora’ e fala um pouco sobre a história dessa música, dá um brincadeira com o público”, tem tudo isso, essa parte de entretenimento. **Você faz um esboço de com seria aquele show. Isso para uma produção de show; para produção de gravação já envolve outros aspectos de estar gerenciando a mixagem, saber um pouco mais da tecnologia por trás do estúdio, do que estão acontecendo. Orientar o dono do CD em relação a se ele vai fazer masterização ali junto ou via levar pra outro lugar melhor... conhecer esses ambientes. Esse meio de estúdio é até recente pra mim, eu entrei agora, e é bem legal, eu conheci bastante coisa em pouco tempo. Vou gravar meu álbum agora, e é um universo. Já estou penso se vou masterizar em São Paulo porque conheço fulano lá... não tem muito limite. A produção envolve bastante coisa. O arranjo é mais: encomendou e é esse o arranjo (P11, p. 7-8. Grifo nosso).***

O produtor musical ele não necessariamente é o arranjador. Em discos e trabalhos com menor recurso é muito comum um único profissional assumir várias funções. Mas em obras mais caras e profissionais é bem diferente. **Arranjador é quem escreve arranjo. Produtor é quem pensa mais em mercado, dá uma visão estilística,**

linguística, pensa no público alvo, pensa em estratégias de marketing. “Ah, quero fazer um disco para pessoas de 30. Para um cinquentão. Para adolescentes”, então o produtor vai pensar na roupagem disso. Aí, se ele é um cara com consciência boa de mercado, isso influencia até na decisão de quais arranjadores ele vai escolher para aquele álbum. Então, num álbum que é tido como popular ou algum para alcançar o maior número de pessoas, você chega a encontrar cinco arranjadores no mesmo álbum. Porque para cada gênero de música dentro do álbum, ele escolhe o melhor arranjador para o estilo. Se ele quer um samba, então, traz um arranjador para isso. E arregimentador é alguém que lê o que o produtor quer e vai atrás dos melhores músicos para executar aquilo. São coisas diferentes (P12, p. 10-11. Grifo nosso).

Além destes agentes, alguns outros foram mencionados por alguns entrevistados como o técnico de áudio que realiza a mixagem ou a masterização e o *hitmaker* que é alguém que lança *hits*, ou seja, músicas muito populares que fazem sucesso.

Existe uma profissão no cenário musical, desde os anos 80 no Brasil, chamado de *hitmaker*. É alguém que tem uma cabeça de arranjador que consegue ditar o *hit* do próximo verão. E eles são os profissionais que mais ganham dinheiro. Então, uma gravadora que quer fazer o pagode estourar procura um desses caras, que consegue dar um jeito de colocar elementos naquilo que era regional. Agora, fica de repente totalmente americanizado, alguns misturam músicas do Havaí, de Cuba, mas eles trazem elementos globais para algo totalmente regional. Tem gente que odeia isso. Mas no meu modo de ver tem o seu valor (P12, p. 9).

Na atualidade, alguns músicos acabam se transformando em produtores fonográficos dos seus próprios trabalhos (de gravações) ou de outros músicos de seu círculo profissional, adquirindo uma inscrição para o registro do IRSC que é o código padrão internacional de fonogramas.

5.2.7.2 Propriedade intelectual

Além dos atores, existem os agentes coletivos (pessoas jurídicas) que atuam na salvaguarda dos direitos intelectuais da obra musical e de execução dessas obras, que são: o Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD), a extinta A Associação Nacional de Autores Compositores e Interpretes (ANACIM), a Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR), a Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS), a União de Compositores Brasileiros (UCB), a Biblioteca Demonstrativa de Brasília e a Biblioteca Nacional.

O Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD) é responsável pela arrecadação e distribuição de direitos autorais das músicas aos seus autores, é de natureza privada e sem fins lucrativos. É uma instituição criada pela Lei nº 5.988, de 1973, mantida pela Lei Federal nº 9.610, de 1998, e administrada por associações. A administração do ECAD é feita por sete

associações de gestão coletiva musical que representam os titulares de obras musicais filiados a elas – compositores, intérpretes, músicos, editores nacionais e estrangeiros e produtores fonográficos. As associações representam os interesses de seus titulares filiados e cuida da fixação dos preços e das regras de arrecadação e distribuição dos valores dos direitos autorais de execução pública musical, com base em critérios internacionais. Do total arrecado, o filiado paga 10% do valor de taxas de administração para o ECAD.

O relato dos entrevistados demonstra uma insatisfação da atuação do ECAD no recolhimento de direitos advindos de execução pública que, segundo o *site* do escritório¹⁵⁹, envolve a execução de obras musicais em locais de frequência coletiva, seja pela transmissão, radiodifusão ou exibição cinematográfica. Já os direitos de inclusão ou de sincronização (autorização de obra musical para trilha sonora), de edição gráfica (impressão de partituras) ou fonomecânico (exploração comercial de gravações em suportes físicos), a administração dos direitos autorais recai nas editoras ou gravadoras e produtores fonográficos.

(...) se eu quiser fazer uma festa ao ar livre, ela tem que recolher para o ECAD. E aí é isso que o ECAD vai pagar. Então, as boates têm obrigação de ter o leitor de IRSC. É uma máquina que detecta automaticamente. Qualquer feira que faz show também (P12, p. 20. Grifo nosso).

(...) você tem uma rádio, o ECAD vai na sua rádio e pergunta quais músicas que vão ser tocadas hoje, e então diz o quanto você tem que pagar. Você tem que pagar para tocar as músicas e a grana vai para os compositores. Isso envolve televisão, shows, festinhas de aniversário e envolve tudo. Ele [o ECAD] arrecada, tira a sua porcentagem e manda para os escritórios de distribuição de direitos autorais – essas entidades ANACIM, UBC (P19, p. 13. Grifo nosso).

Até hoje em dia, tem dispositivos que você tem um gráfico dizendo o quanto sua música foi consumida no mundo. Aí, essa semana a música dela teve um aumento nos Estados Unidos que no Japão. Às vezes, depende muito dos seus movimentos de marketing na internet. Que essas vendas mudam. Aí, diz qual é a rádio do Brasil que tocou mais. Então, você tem mecanismos de gerir isso. Não ficar dependendo do ECAD ou outros órgãos. Você tem como comprovar isso. Está dizendo se minha música foi executada. Você tem um gráfico dizendo que foi X vezes (P15, p. 18. Grifo nosso).

Você tem que ter seu registro no ECAD, eu não tenho ainda. (...) você precisa de um número dentro do ECAD também para poder começar a receber. Também não estava pensando nisso tão cedo (P11, p. 17. Grifo nosso).

Tipo uma gravadora. Um selo. Aí, eu só recebi até hoje de música sertaneja. Que tocaram em A.M. Não sei como, mas o ECAD me pagou. Os outros nunca recebi um centavo. Mas desses, eu recebi. Recebo umas merrecas lá. Quando eu fui de produtor fonográfico, tocou em mil rádios no Brasil então o ISRC é automático. É disparado. (...) Depois de um ano a ECAD recolhe tudo aquilo, faz um montante, manda o relatório e depois entra na minha conta. Chega lá. Outros recebi bem menor porque eu só fui o guitarrista, o violinista, o tecladista, eu fiz muito vocal em CDs, então entrava naquele rateio dos 16. Agora, ali tem a vida da música, quem interpretou, toda ficha técnica (P12, p. 18. Grifo nosso).

¹⁵⁹ Mais informações em <http://www.ecad.org.br/>.

É, tem outra coisa, mas quando eu faço um show, eu vou tocar essa música que eu falei, Na Horta do Tom, isso vai para o ECAD, e o show, como eles tiveram que pagar para o ECAD para poder ter música ao vivo naquele teatro ou naquele evento, naquele bar, o que for, aí disse eu ganho direito autoral. Execução na rádio eu não ganho nada, porque não entra naquele número mínimo de execuções que são repassadas. Como eu te falei, minha música pode tocar mil vezes, mas se ela não estiver na lista das mais tocadas, eu não vou ganhar nada, então tem isso daí, não repassam. Agora, se um show, aí que a gente ganha direito autoral, porque a gente vai, registra isso, mas nem sempre o ECAD está recolhendo essa lista, está repassando, nem sempre (P. 16, p. 32. Grifo nosso).

A Associação Nacional de Autores Compositores e Interpretes (ANACIM) foi uma organização sediada em Brasília, que fazia o repasse aos artistas dos direitos autorais recolhidos pelo ECAD. De acordo com uma notícia veiculada em 9 de maio de 2011¹⁶⁰, a ANACIM foi retirada das associações do ECAD em 9 de dezembro de 2010 e manteve-se ativa até 28 de fevereiro de 2011 para que seus filiados pudessem procurar outro órgão que os atendessem na distribuição de direitos. Um dos entrevistados explica com detalhes o papel da ANACIM no recolhimento dos direitos autorais que são repassados para os filiados, neste caso, o compositor e a editora.

Voltando lá trás na gravadora. 25%, assinamos o contrato e tem uma cláusula nesse contrato que diz que se a parte da gravadora falir automaticamente os 25% vão para os compositores. Nós gravamos o disco em 82, a música tocou e não ganhamos porra nenhuma. Não deu nem para comprar um fusca. E olha que tocou, tocou demais a minha música. Não é por ser minha música, mas é porque tocou mesmo. Chegava no final do mês... era ANACIM, mandava para a ANACIM que distribuía para a gente – tipo a UBC hoje em dia – 30 reais, aí no outro mês: “deu mais, deu 38”. Eu abandonei. Foi em 82 e 83 que ela tocou muito, sempre tocou. Quando foi em 86 eu fiquei sabendo que a editora faliu, fiquei sabendo depois é claro. E eu sempre questionando aqueles 25%, mas até hoje, né? Nós tocamos em 89, 90 e eu fui brigar por isso. Descobri que a editora tinha falido há muitos anos e continuava recebendo os meus 25%, eu questionei esse mercado, falei: “está aqui o contrato e eu não tenho essa grana”. A ANACIM não sabia onde estava indo o dinheiro (P19, p. 14. Grifo nosso).

A Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (AMAR) foi criada e é dirigida por pessoas físicas da criação musical – compositores, autores, intérpretes, maestros, executantes, versionistas, etc. e age na gestão coletiva de direitos autorais, incluindo pessoas físicas e jurídicas (como editoras musicais, subeditoras e produtores fonográficos). Surgiu pela iniciativa da SOMBRÁS (agregado ao nome da instituição) – anos 1970, FUNARTE, música brasileira igual linhagem MPB, Tom Jobim presidente e Hemínio Bello de Moraes vice – e foi um movimento independente de criadores musicais do início dos anos de 1970, no qual resultou na promulgação da primeira lei autoral do país (Lei nº 5.988/1973), na modernização da lei brasileira de

¹⁶⁰ Mais informações em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/05/09/inter-na-diversao-arte.251320/associacao-musical-em-brasilia-fecha-sem-pagar-funcionarios-e-artistas.shtml>.

direitos autorais e na instituição da cobrança unificada de direitos por organização centralizada e privada (o ECAD).

De acordo com o *site*¹⁶¹, esta associação defende os direitos do autor, que é autônomo para decidir o destino de sua obra, e uma gestão autoral sem interferência dos usuários de suas obras, dos agentes econômicos e do próprio Estado. Tem sede na cidade do Rio de Janeiro e escritórios nos estados de São Paulo e Bahia, com representações em outros estados brasileiros. Embora exista a luta da associação em prol dos autores, dois entrevistados apontam problemas:

Não adianta, nada funciona. AMAR, então, para arranjo não funciona. No caso, nem para composição. Eles estão tocando a composição, aquele meu disco até hoje na Nacional e numa Rádio Militar que tem aí. Até hoje eles estão tocando, e pergunta se eu ganhei um tostão furado? Não tem, porque tem que ter o mínimo de tocadás, não sei quantas mil coisas... (P6, p. 16. Grifo nosso).

Eu sou afiliado à AMAR, então, na AMAR têm as minhas composições lá registradas e tudo. Quando eu vou tocar as minhas músicas ou músicas executadas na rádio, deveria ter essa contrapartida via ECAD, via tudo. Só que eu recebo muito pouco, eu faço muitos shows, sempre envio a lista das músicas que eu toquei, mas o retorno é mínimo, o retorno que eu tenho... (P16, p. 30. Grifo nosso).

Fundada em 1982, a Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS) é uma associação de gestão coletiva de direitos autorais sem fins lucrativos que defendem os direitos dos artistas da classe musical, da dramaturgia, do audiovisual e das artes visuais. De acordo com o *site*¹⁶², é a maior das associações de direitos autorais do país – com aproximadamente 50 mil associados – e possui escritórios em São Paulo (sede), Rio de Janeiro, Bahia, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Goiás, Brasília, Pernambuco e Mato Grosso do Sul. Esses escritórios oferecem os seguintes serviços: filiação e busca de novos associados; atendimento personalizado aos titulares; verificação de repertório dos associados; contatos com gravadoras e editoras para solicitação de documentação; verificação de créditos retidos; cadastro de International Standard Recording Code (ISRC) e atendimento na utilização do programa SISRC (sistema do ISRC). Alguns relatos de um entrevistado sobre essa associação incluem o recolhimento que é feito nas rádios e os relatórios emitidos aos filiados.

São associações que cuidam desse direito. No Brasil, as maiores são a AMAR, do Rio de Janeiro, ABRAMUS, em São Paulo. Sou registrado na ABRAMUS. (...) eles ganham comissão do que eu arrecadar. Aí, quando me associo, eu abro mão. Então, se eles tiverem mil associados, vai sobrar. E eles trabalham com 10 ou 15 mil. Eles conseguem mil grandes que vendem 1 milhão de cópias e que toca sempre na rádio, porque o que dá dinheiro é tocar em rádio. Antigamente, tinha aquela profissão dos programadores. Hoje, não tem mais. E aí tinha alguém que era só para anotar tudo que foi tocado para pagar no final do mês (...). Hoje, a rádio tem que ter o

¹⁶¹ Mais informação em <http://www.amar.art.br/>.

¹⁶² Mais informações em <https://www.abramus.org.br/>.

equipamento eletrônico. Tocou, então já é registrado. É automático, já dispara e sai a informação (P12, p. 19-20. Grifo nosso).

O que as agências fazem é emitir relatórios mensais com quem está no topo. Elas emitem as 100 mais tocadas, porque também não interessa muita gente saber isso. Eu como associado da ABRAMUS todo mês recebo um relatório (P12, p. 23. Grifo nosso).

A União de Compositores Brasileiros (UCB) é uma associação sem fins lucrativos que atua na defesa e na promoção dos interesses dos titulares de direitos autorais de músicas, além da distribuição dos rendimentos gerados pela utilização dessas músicas. Foi fundada em 1942 e representa mais de 29 mil associados, entre autores, intérpretes, músicos, editoras e gravadoras. A UCB atua na gestão coletiva de direitos de execução de obra pública e, desde 2009, em direito fonomecânico, em casos especiais, que inclui a reprodução ou distribuição em suporte físico ou arquivo digital, que inclui o armazenamento permanente ou temporário em bases de dados com a finalidade de distribuição em formato digital.

No *site* da associação¹⁶³ são especificadas algumas tipologias de pagantes quando a obra é executada publicamente: emissoras de TV, empresas de radiodifusão, telefonia celular, *sites* da internet, produtores de shows e espetáculos musicais, organizadores de festas e eventos, proprietários de bares, restaurantes e hotéis, salas de cinema, entre outros. A UCB atua no recolhimento de direitos patrimoniais no exterior por meio de contratos com associações estrangeiras congêneres que preveem o repasse de valores. Do total arrecadado, o associado paga 5% do valor de taxas de administração para a UCB.

Para os entrevistados que nasceram em Brasília ou estão atuando há pelo menos quinze anos em Brasília, o registro da partitura musical relatado por eles como sendo a melodia e a harmonia (expressa em cifras) de uma composição (obra musical) era feita na Biblioteca Demonstrativa. No relato, um entrevistado explica que as partituras eram encaminhadas ao Conservatório de Música Brasileira. Não foi possível confirmar as informações desse relato ou buscar mais detalhes, uma vez que a biblioteca está fechada desde 2014 para reformas e o *site* foi desativado¹⁶⁴ (biblioteca Alberto Nepomuceno EM-UFRJ/ Biblioteca Nacional).

(...) quando eu vou registrar a música, eu registro só a melodia e a cifra. A música foi registrada lá na biblioteca, na Asa Sul ali, e eu levei a partitura assim, a melodia e a harmonia. Não tem a parte do solo. A parte que eu criei de harmonia para improvisação não está nisso aí, foi feito para o arranjo. Eu fiz lá porque eu ouvi o pessoal dizer que fazia. Aliás, foi a única vez que eu fiz. Que nesse dia eu escrevi umas três músicas, levei lá, paguei uma taxa e eles mandaram um certificado, que eu tenho

¹⁶³ Mais informação em <http://www.ubc.org.br/>.

¹⁶⁴ Mais informações em <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/biblioteca-demonstrativa-do-df-deve-ser-re-aberta-ate-fim-de-2017.ghtml>.

lá que a música é minha. Inclusive, eles diziam que mandavam essa partitura lá pra Conservatório de Música Brasileira lá no Rio e eles emitiam esse certificado (P3, p. 18. Grifo nosso).

(...) é Biblioteca Demonstrativa. Eu registrei duas músicas lá. Depois eu fui de novo, o rapaz falou, “não gasta dinheiro com isso não”, o próprio cara que atendia falou, “você lança no Youtube que dá...”. Só que é mais fácil você pegar as partituras, você fez o arranjo, você vai lá e registra, do que você gravar uma coisa que vai ao vivo, a pessoa vai ouvir várias vezes. E essa coisa do estúdio, trabalhar os detalhes da gravação, é um outro trabalho (P8, p. 18. Grifo nosso).

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, há três modos de registro ou averbação de letra de música e partitura: (i) várias letras de música por coletânea sem partitura ou várias partituras por coletânea sem letras; (ii) várias letras e respectivas partituras em um único registro e (iii) somente letra de música sem partitura ou somente partitura com ou sem letra¹⁶⁵. Para um dos entrevistados, a comparação de uma partitura (ou letra) com o acervo da Biblioteca Nacional pode não ser o mais adequado neste momento atual de inúmeras criações musicais que surgem a cada instante.

Mas tem uma coisa curiosa que é bom acrescentar: a lei mudou dos 15 anos para trás. 15 anos atrás, você tentava registrar uma música para ter direitos sobre ela. É uma interpretação totalmente equivocada, porque mesmo que você consiga um certificado da Biblioteca Nacional, na verdade eles não podem afirmar com 100% de precisão que aquela obra é de fato sua, ainda que você pagou lá um valor de 600 reais por análise de página. Então, se você for registrar uma partitura que tem lá 5 páginas, você já sabe quanto é que você vai pagar. Mas o que determina no caso a verdade da Biblioteca Nacional é dizer que aquela obra é sua, baseado na partitura. Tudo bem, então você pode ter um mecanismo que compara sua partitura com 10 mil músicas que eles têm no arquivo deles, ou 5 mil, ou 50 mil, mas eles só podem dizer que atestam, porque eles compararam com as 5 mil músicas que eles têm. Mas é muito limitado você pensar num universo que tem milhões de músicas, e que toda hora tem alguém mudando. A lei mudou. Agora, ela diz que quando você registrar uma música não é apenas para se ter direitos sobre ele, mas assumir responsabilidade sobre a afirmação que aquilo foi você que fez. Mudou totalmente a figura (P12, p. 28. Grifo nosso).

Uma instituição que oferece serviços de direito autoral, a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)¹⁶⁶, que realiza o registro de partituras musicais, não foi mencionada pelos entrevistados.

Algumas empresas privadas e brasileiras – como a MusicasRegistradas.com¹⁶⁷ – oferecem o registro por meio da gravação sem a necessidade de uma partitura – basta o interessado enviar um arquivo MP3. A empresa esclarece que o serviço não é e não possui ligação com o

¹⁶⁵ Mais informações em <https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/miscelanea/2015/registro-ou-averbacao-581.pdf>.

¹⁶⁶ Mais informações em <http://www.musica.ufrj.br/>.

¹⁶⁷ Mais informações em <https://musicasregistradas.com/>.

registro com a BN ou a Escola de Música da UFRJ. A obtenção de prova de autoria atende à Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, e o certificado é emitido pela própria instituição, com a adição da assinatura digital da cadeia ICP-Brasil¹⁶⁸. Para uma entrevistada esse tipo de registro é mais rápido, uma vez que toda a tramitação é feita por e-mail.

Aí eu estou vendo aqui os caminhos pro Brasil pra fazer um portfóliozinho aqui também, deixar tudo organizado. Também um site, que se chama “Músicasregistradas.com” que eu tenho usado, e ele têm uns convênios. Na verdade, foi recomendação de um amigo meu que conhece bastante sobre isso, ele falou que era muito fácil. Então, é uma coisa toda digital. Eu tenho muita dificuldade com papel hoje em dia, nem uso muito, então, fazer esse trabalho todo de registrar e deixar documentado, se pudesse ser feito por e-mail... Eu tenho um registro de compositor, aí você vai mandando. Você manda partituras e áudio, o máximo de coisas que puder, e se você não tiver, tiver só o áudio... por exemplo, um compositor que não escreve, mas ele tem a música dele gravada, ele pode registrar mesmo assim, não precisa necessariamente da partitura. No meu caso, eu uso os dois. E eles te mandam um número de registro e você fica com ele, e sabe que seu material está protegido (P11, p. 15-16. Grifo nosso).

Para o entrevistado que se apresenta como produtor fonográfico, alguns detalhes sobre o histórico do que podemos chamar de direito autoral, ou seja, a propriedade intelectual de uma obra musical chama a atenção: (i) os registros de composições, quando existiam, eram feitos em cartórios; (ii) antes apenas o registro era suficiente, na nova lei, de 1998, o autor assume responsabilidades e isso fez com que compositores começassem a enviar cartas pelos Correios comprovando a data da criação; (iii) com a mudança na lei, é possível que uma gravação em vídeo possa comprovar a autoria, pois o autor torna pública a sua criação e talvez seja a razão pela qual muitos músicos independentes têm postado vídeos no *YouTube* ou outras redes de compartilhamentos; (iv) é provável que no futuro será possível encontrar as músicas brasileiras originais – sem os arranjos – e poder comparar as versões a partir do original do compositor.

O ISRC¹⁶⁹ é um código internacional de identificação de fonogramas (gravações musicais) e foi regulamentado pelo Decreto-lei n° 4.533, de 22 de abril de 2002, que o tornou obrigatório para todas as produções fonográficas brasileiras. O SISRC (sistema do ISRC) gera um relatório que contém um código e as informações sobre a gravação de cada faixa. O fonograma (conceito de faixa – MOORE) é a fixação da interpretação de uma obra musical em um suporte material ou digital. Participam do fonograma os intérpretes, os músicos acompanhantes e os produtores fonográficos.

¹⁶⁸ Instituto Nacional de Tecnologia da Informação. Mais informações em <http://www.iti.gov.br/icp-brasil>.

¹⁶⁹ Mais informações em: <http://isrc.ifpi.org/en/>.

Esse sistema é utilizado pelo produtor fonográfico (pessoa física ou jurídica) que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma. Para realizar o registro de fonograma, o titular deve estar devidamente cadastrado como produtor fonográfico e solicitar o acesso ao programa SISRC. A ABRAMUS e a UCB intermedeiam o acesso e proveem o treinamento dos produtores.

A estrutura (sintaxe) do IRSC compreende 12 caracteres alfanuméricos e deve ser apresentada com o prefixo de quatro caracteres – ISRC – quando exibido na forma impressa: ISRC

BR-K40-14-00212

- Código do país (BR): dois caracteres emitidos pela agência do IRSC que identificam o país de origem do fonograma.
- Código do registro (K40) – código alfanumérico de três caracteres emitido pela agência ISRC que identifica o produtor fonográfico e garante a ele a titularidade (ou a propriedade) sobre a gravação. O IFPI¹⁷⁰ é gerado pela associação de direitos autorais onde o produtor é filiado.
- Ano de referência (14): os dois últimos dígitos do ano em que o ISRC é atribuído à faixa, o ano de produção do fonograma alocado pelo produtor fonográfico.
- Código de designação (000212): código exclusivo de cinco dígitos atribuído pelo registrante. Esses números não devem ser repetidos no mesmo ano civil, é uma sequência numérica gerada automaticamente pelo SIRSC automática de identificação da gravação.

Alguns entrevistados atuam como produtores fonográficos e explicam a diferença de direito autoral efetuado pelas associações ou bibliotecas, que é o registro da partitura da composição e o direito de execução que é regulado pelo ISRC:

É um código que a gente faz na pasteurização. Então, quando eu mixo aqui uma música, se eu sou credenciado no governo, então, eu tenho um software que eu consigo gerar todos os dados daquela música e colocar já na massa do bolo, no arquivo. Depois vai para o CD. Na verdade, ele não se preocupa tanto com direito autoral, embora contemple. Ele foi desenvolvido focando mais no direito de execução. Direito autoral e direito de execução são coisas diferentes. O direito autoral ele se resolve numa autorização. Então, se eu quiser gravar uma música do Peninha, eu tenho que ter autorização do Peninha. E o direito autoral eu vou pagar devido à quantidade de reprodução que eu fizer. Se eu mandar prensar mil cópias, então, eu pago sobre elas. Mas se eu mandar prensar 1 milhão de cópias, então, eu tenho que pagar sobre um milhão de cópias. E a lei da regulamentação é que as empresas que prensam não podem prensar sem estar documentado, que eu paguei todo direito autoral. Então, tem 10 músicas lá no meu disco que são minhas. Então, tenho que dar

¹⁷⁰ Supõe-se que as associações brasileiras atuem como agências do *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI) e fazem o registro dos produtores fonográficos no Brasil. Pode-se também apreender que as agências sejam as gravadoras ou os produtores fonográficos que se afiliam às associações que fazem o credenciamento do código de registro.

uma declaração e assumir a responsabilidade que elas são minhas, para isentar a fábrica. Agora, tem duas que são de Fulano, três de outro, e mais duas de outro, então, tenho que chegar com a guia paga exatamente sob aquele número que estou pedindo. Esse é o direito autoral (P12, p. 16-17. Grifo nosso).

Direito autoral não se paga na venda e nem na execução. Aí, que mora a diferença. Uma obra fonográfica, ela tem o valor próprio, que não é o valor intelectual. Então, eu compus uma música e registro numa partitura. É uma obra intelectual, minha música. Aí, eu tenho direitos autorais sobre esta obra. Mas eu fiz uma música e você quer gravar um CD. Então, você vai pegar minha obra, vai fazer um arranjo para ela com sua concepção, vai colocar sua voz. Aquela obra não é esta. Eu estou pegando e criando outra obra em cima de uma obra intelectual que já existe. Por isso são coisas diferentes. E depois essa obra começa a ser tocada nas rádios, feiras, casas noturnas. Em alguns lugares que vão gerar renda. Para quem vai essa renda? Não é para o direito autoral. É direito da obra. Agora, se esse autor participar daquela obra de alguma maneira, aí ele vai ganhar. Agora, o direito autoral é assim, se eu quiser cobrar cinco centavos por cada cópia, então se alguém gravar um disco com minha música, e colocar lá 1 milhão de cópias. Então, eu vou ganhar 5 centavos vezes 1 milhão. Mas, se eu quiser liberar para você, se você me der 10 reais por cada cópia que fizer, aí pode ser que alguém compre. Aí, nesse caso eu ganharia 10 milhões. A lei não interfere no valor e nem tabela. Agora, direito de execução não. Embora aqui no Brasil não funcione nada bem, ele deveria funcionar. Tem três núcleos de divisão. No ISRC a gente informa quem é o intérprete daquela obra. Ele vai ganhar 41,7% de tudo que for arrecadado. Os outros 41,7% é da gravadora que banca. Agora, ele pode ser os dois, um disco independente, intérprete e ao mesmo tempo produtor fonográfico. Então, ele pega 80%. Sobre ainda desse montante 16%. Esses 16% são rateados em todos aqueles músicos que participam daquela gravação. Então, de vez em quando eu recebo uma graninha lá do ECAD ou de um disco que eu fui o produtor fonográfico, que é totalmente diferente de ser produtor musical. Como eu tinha estúdio, me obriguei a isso para poder lançar os discos dos meus clientes (P12, p. 17. Grifo nosso).

(...) mas você tem o ISRC, que é o código dessa música, que quando você toca na rádio, já tem isso daí que deveria ser computado automaticamente. Claro que esse nosso disco toca na rádio Câmara, toca na rádio cultura, toca na rádio Senado, toca na rádio Nacional, mas não toca nas outras rádios que são mais pop comerciais. Então, a execução disso também, eu já ouvir dizer que só as 500 músicas mais tocadas, os compositores, é que recebem. Então, só de sertanejo você tem uns 100 compositores que massificam e tocam direto. De Axé você tem outros tantos, então, são só esses 500 mais tocadas, acho que é isso, tenho que confirmar isso daí, mas só as 500 mais tocadas é que realmente vão gerar algum dinheiro. O resto, mesmo que tenha tocado, minha música foi tocada 50 vezes numa determinada rádio, só em uma rádio no ano, não vai receber nada daquelas 50 vezes que ela foi tocada, porque ela não entra nesse número das músicas que realmente vão ser repassadas (P16, p. 31. Grifo nosso).

5.3 ASPECTOS SEMIÓTICOS DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Considera-se que a discussão sobre a classificação musical esteja sob a égide do aspecto semiótico por dois motivos: estão sendo discutidos por músicos especialistas e que atuam no mercado profissional que inclui a música brasileira e a visão deles em relação à classificação da música é feita levando-se em conta não apenas aspectos estilísticos, mas também outros mais amplos, como questões sociais, modos de transmissão e de registro, compositores, intérpretes, indústria da música, globalização, entre outros.

Os entrevistados foram perguntados a respeito de como eles classificam o repertório de música brasileira. Aparentemente a divisão de músicas, que compõem todo o repertório de músicas brasileiras em erudita e popular, não atende às demandas informacionais do conjunto de especialistas entrevistados nesta pesquisa. Para eles, o fato de considerar a música erudita com maior complexidade de execução ou de pensá-la como uma arte mais elaborada não classificam satisfatoriamente os repertórios brasileiros. Percebe-se, também, que com o passar do tempo, uma música popular pode-se tornar erudita ou se tornar popular quando é regravação por um artista de outra geração. Questionamento das categorias consagradas (MU):

Porque eu acho que essa questão que tem de música erudita, é como uma fala de erudição, aquela música bem elaborada, que se tem um nível de reflexão e de conhecimento, tal, aquelas coisas dos gêneros das músicas. Mas, a música popular também é difícil, ela é, muitas vezes, complicadíssima, então, é tão certo isso, que música erudita você não consegue tocar nada de música popular e precisaria começar do zero sabe. Como uma criancinha que começou a estudar hoje para poder tocar, porque tem a sua linguagem, tem um jeito de articular notas, as frases são diferentes, tem toda a questão rítmica e são vários estilos diferentes, são ritmos diferentes por mais que se pareçam. Tem toda uma técnica que é necessário, que se for pensar a nível de erudição é tão difícil quanto nesse sentido. Mas, é porque se aceitou isso, principalmente a academia, na minha opinião é bom deixar isso frisado (P5, p. 14-15. Grifo nosso).

A gente tem mania de dizer, “isso é música popular brasileira”, mas você concorda comigo que essa música é música brasileira? Não é? Por que popular brasileira? Mas quando a gente pensa cientificamente a música, aí tem aspectos de composição, de teoria musical que a gente sabe, por exemplo, que essa [música] aqui é a escola francesa, essa [outra] é a escola alemã, então a gente consegue ter essa composição que se chama mais de erudita (P5, p. 14. Grifo nosso).

Para Ulhôa (1997), música popular, até a metade do século XX, era caracterizada pela sua transmissão oral e função lúdico-religiosa, limitada a comunidades ou áreas culturais mais ou menos homogêneas e rurais em geral, seu conceito aproximava da noção de cultura tradicional. A música erudita se opunha à popular por ser de tradição urbana e letrada. No entanto, as tradições musicais orais e comunitárias começaram a ser designadas como música folclórica a partir da consolidação dos meios de comunicação e a música popular passou a compreender as gravações musicais veiculadas pela mídia. Na folclórica, produtor e consumidor se confundem – em geral, não são atribuídas autorias às músicas – e na popular, o produtor e o consumidor são estabelecidos distintamente – quem faz as músicas ou as interpreta não é quem as consome.

É percebido nas entrevistas que o conhecimento musical formal já não é característica apenas dos músicos eruditos, fazendo com que a prática musical “erudita” se confunda com a “popular”, uma vez que sua concepção ou execução podem atingir níveis de complexidade semelhantes. Nos relatos, alguns tipos de música popular brasileira se confundem com a erudita porque sua produção envolve muita elaboração.

Então, na verdade, a música popular foi sempre influenciando de certa forma a chamada música erudita. E, talvez mais do que a música erudita tenha influenciado a música popular, por isso que eu não gosto desse termo música popular. Entendeu? Porque eu acho que isso diminui algo, ou categoriza algo, não vamos usar a palavra diminui, porque a gente está na academia, mas categoriza algo que eu acho que eu não precisava categorizar. Entendeu? Porque eu acho que a música não tem essa barreira, musicalmente falando, essas barreiras não servem para nada (P5, p. 25. Grifo nosso).

Quando me refiro à MPB eu penso dessa forma, posso estar errado, mas eu vou mesmo por esse lado da música produzida no Brasil e que seja de cunho popular. Eu sei que é errado isso porque, por exemplo, eu poderia colocar no momento de hoje o Pixinguinha como música erudita. Eu acho legal essa definição, mas não é. Vamos pegar a mais famosa dele, Carinhoso, quando a Marisa Monte canta vira MPB e quando é o choro é erudito. Então, é uma definição que eu acho muito difícil de fazer. Todas as definições que eu vi de MPB tanto as dentro da universidade quanto as coloquiais, eu acho que as duas têm o mesmo peso porque as duas não respondem a minha necessidade (P7, p. 13. Grifo nosso).

Eu tenho essa coisa que o choro é uma música erudita. É no sentido de erudição mesmo, de refino, de uma preocupação de você ter algo melódico e rítmica naquela música sendo feita. Você consegue registrar a música inteira, tem uma preocupação na melodia, que tinha uma preocupação melódica, harmônica para você fazer uma composição. (...) a roda de choro era mais improviso mesmo. Mas você tem um tema muito bem definido ali e um tema rico, que você pode comparar com algumas obras que classificamos de eruditas e tem aquela preocupação de condução. Você tem uma condução no baixo, se tem uma condução na melodia e você tem alguma coisa ali, uma preocupação composicional (P9, p. 20. Grifo nosso).

(...) Música Brasileira, sem “popular”, sem adjetivo nenhum. Tem coisas do Edu que parecem coisas... Beatriz [música do Edu Lobo] é uma coisa que poderia ser erudita (P6, p. 14. Grifo nosso).

Observa-se no Brasil, os catálogos que usam o MARC utilizam o termo “música popular” no campo de assunto (*vide* seção 3.8.3), mas para os repertórios de música de tradição ocidental europeia, esse campo é preenchido com a forma (forma=sonata; gênero=samba). Pode-se dizer que há uma falta de simetria nas informações de maneira a pensar até questões que envolvem um certo juízo de valor. Para um dos entrevistados, classificar considerando o que é de qualidade ou não pode ser algo a ser questionado:

Você vai definir a MPB pela qualidade? Mas como que você faz o juízo de valor pela qualidade, o que é qualidade? Por exemplo, Legião Urbana não tinha qualidade harmônica e melódica nenhuma, já o Chico Buarque tinha harmonias maravilhosas, então, um é MPB e o outro não é. Não tem como você definir isso. Se pegar pelo lado orgânico, sensível tem gente que gosta muito mais de Legião Urbana do que Chico Buarque (P7, p. 12. Grifo nosso).

Algumas propostas surgem, então, para contrapor a esta classificação do erudito e do popular nos relatos dos entrevistados:

5.3.1 Músicas que são os “clássicos” e as “pop”

Músicas que são os “clássicos” são aquelas que ultrapassam a época em que foram compostas e são ouvidas ou regravadas em muitas épocas até os dias atuais, e as passageiras são aquelas que aparecem e rapidamente são as mais ouvidas por um tempo determinado, mas desaparecem em pouco tempo.

(...) modões são esses clássicos dos anos 60, 70 que se popularizaram, que naquela época era um outro contexto (P1, p. 6. Grifo nosso).

Já percebi que essa música chamava sertanejo universitário, que são os hits das rádios, vem e passa logo. (...) nosso repertório mudava muito, tirávamos 12 músicas e dentro de três, quatro meses, muitas dessas músicas já estavam ultrapassadas e teríamos que estar ouvindo coisas muito mais atuais (P1, p. 2. Grifo nosso).

5.3.2 Música elaborada e comercial (campo de produção restrito e campo da grande produção)

A música elaborada – também entendida como a música elitizada que tem algum registro escrito, de melodia com cifra ou parciais de arranjos – é aquela feita para um público de “iniciados”, ou seja, são músicos ou intelectuais ou, ainda, jovens influenciados pelas preferências musicais de seus pais. A música comercial ou chamada de mais “simples” é aquela que, em geral, os únicos registros são as gravações ou algumas letras com cifras providas por *sites* de músicas e tem um apelo para o público mais leigo.

Quando temos o contato com o jazz, bossa nova e blues, vemos que é uma música bem mais elaborada, mais trabalhada (P1, p. 2. Grifo nosso).

(...) eu vejo a música popular, a MPB – vamos falar de bossa nova, samba, samba de raiz como Cartola, samba jazz, essa coisa do Cesar Camargo... essas músicas instrumentais, vamos chamar de jazz brasileiro; choro. Acho que, para mim, atualmente é um gênero que se tornou mais elitizado, então eu colocaria dentro da caixa daqueles que são iniciados [que têm] uma forte influência dos pais que sejam músicos instrumentais, ou que já tocaram alguma coisa, ou que ouviram aquilo, ou influência de escolas de música e centros de formação musical (P1, p. 10. Grifo nosso).

O outra [não elitizado] seria esse gênero mais de música... em uma outra coisa eu colocaria esse gênero que é cultivado por uma classe de pessoas sem muito conhecimento acadêmico. Aí você colocaria a música brega, Altair José, Reginaldo Rossi... até mesmo nos anos 60 e 70 era um selo. Talvez a Jovem Guarda... Aí você coloca essa música que também englobaria música sertaneja... seriam esses eixos fora Rio-São Paulo-Minas. Vamos dizer, as músicas do homem do campo, que acabou se misturando com elementos da música pop e virando o que é chamado hoje em dia de sertanejo universitário, uso de guitarras e teclados... (P1, p. 14. Grifo nosso).

No Brasil, especialmente, eu associo que a nossa música comercial é isso que a gente ouve na rádio e nesse ponto com letras muito mais simples, não tão poéticas, harmonias muito mais simplificadas, não tão bem elaboradas, melodias também mais simples e repetitivas, até por um contexto de quem ouve, que a gente é um país

que investe muito pouco em educação. A formação da população em geral é precária, as escolas são precárias, então, você sai com um vocabulário curto, restrito, da escola e com pouquíssimo contato com música, têm escolas que quase não se usa música e nem se estimula ouvir isso e você sai com uma compreensão musical, a sua capacidade de compreender música muito curta. Então quanto mais simples é a música, mais fácil é de você compreender ela. Se a letra é simples e eu entendo melhor, se a harmonia é simples eu entendo melhor. E quando eu ouço uma coisa um pouco mais elaborada, com uma letra, com umas palavras mais difíceis, eu ouço a música sem ter entendido aquilo que o cara quis dizer no final das contas, ouvir a música e não entender a letra (P2, p. 21. Grifo nosso).

Algumas características que distinguem a música elaborada daquela mais comercial e de entretenimento podem ser percebidas, principalmente, no arranjo quando (i) a harmonia caminha junto com as notas da melodia; (ii) os acordes são rebuscados, ou seja, incluem mais dissonâncias como sétima ou nona; (iii) alguns estilos são mais representativos; e (iv) os músicos possuem mais conhecimento formal, ou seja, sabem escrever e ler partituras.

(...) uma música brasileira [que] a gente pode dizer um pouco mais elaborada, mais bem escrita, escrever composições e harmonias mais bem pensadas, mais bem arranjada, coisas do Jobim, do Chico Buarque, do Vinícius, têm um pouquinho do jazz... (P2, p. 3. Grifo nosso).

Você trabalha o acorde e a melodia, duas coisas distintas, o acorde meramente acompanha a melodia e ponto final. (...) às vezes, a melodia está fazendo notas de inversão da harmonia, né, ou o acorde é formado e caminha junto com a melodia, às vezes, não é um acorde parado. Uma melodia caminhando, então, isso muda um pouco a forma de ver, e aí a gente começaria a lidar com esse tipo de arranjo, eu acho que não é comum na música popular mais simples (P2, p. 4. Grifo nosso).

Alguns contextos onde a música é mais simples, entre aspas, onde não se exige tanto rebuscamento harmônico (P3, p. 5. Grifo nosso).

Se você vai fazer MPB, choro, as músicas são mais sofisticadas, em termos harmônicos, geralmente o pessoal tem mais formação e escreve essas coisas. Mas quando você vai trabalhar no contexto de músicas de pop e rock e tal, o pessoal não escreve nada. Eles passam para você a música, você tira de ouvido (P3, p. 4. Grifo nosso).

(...) temos a música que dá muito dinheiro. Que temos o sertanejo agora, que, talvez, seja o que dá mais dinheiro e já há algum tempo. Tínhamos o pagode que, durante muito tempo, deu muito dinheiro. Agora, nem tanto. Tinha o axé que também deu. Eram coisas que alimentavam muitas famílias. E, realmente, deu muito trabalho para muita gente. Derivam de outras coisas. O axé, um pouco mais dos discos que vem da Bahia. Mais baiana. E subindo para o nordeste. O pagode já vem mais do samba, do morro do Rio de Janeiro, nessa coisa. O sertanejo é mais do interior. Que tinha muito em São Paulo, Goiás. Que mistura com a coisa caipira, um pouco. E aí, tem as tendências mais populares e as que vão sendo mais elitistas, elaboradas. Que são um pouco menores. Porque são muito elaboráveis e complexas algumas vezes. Você vê, por exemplo, o Lenine, uma expressão do Nordeste, maravilhosa, moderna. Mas você vê o Luiz Gonzaga espetacular. Que foi quem divulgou aquela música no Nordeste. Mas você já viu Dominginhos. Que é a coisa mais polida, que consegue ser popular. Desse lado do Nordeste (...). Essa nossa MPB classe A... Guinga. É uma coisa que não é mais nova, mas, de qualquer maneira, é um movimento forte depois da bossa nova. Embora seja contemporâneo da bossa nova. Já estava acontecendo na época da Elis, que gravou Guinga. Que foi bolero de satã, a música dele. O Guinga quase não ganha dinheiro. Você vê grandes músicos como o Lula Galvão, que é o meu ídolo do violão. A evolução do Hélio Delmiro. É continuidade. Não ganham dinheiro. Têm

uma vida que não são pobres. Mas não têm o dinheiro que mereciam (P18, p. 6-7. Grifo nosso).

Para Ulhôa (1997), a junção de música “popular” e música “brasileira” em uma única expressão “Música Popular Brasileira” – MPB – significa um rótulo dado pela indústria da música para se referir a um segmento do mercado, o qual reflete uma prática e uma concepção de “popular”, mas não comercial, mesmo sendo produzida e distribuída como bem de consumo e próxima às “raízes” rústicas regionais, mas “sofisticada” e “elaborada”. Então, para a autora outro termo foi utilizado – Música Brasileira Popular (MBP) – para incluir músicas de produção de massa, como é o caso da Música Romântica¹⁷¹ e da Música Sertaneja.

No relato de um entrevistado, percebe-se claramente a divisão da música brasileira com a globalização: (i) uma música “de registro” que continua a se conectar com a música de raiz e possui certa elaboração, pois cada vez que é tocada para um público mais seletivo seus intérpretes podem modificar o seu arranjo; e (ii) uma música de entretenimento que se populariza na divulgação para um público mais amplo.

Primeiro, faria duas grandes caixas e colocaria música de registro e música de entretenimento. Eu colocaria vários artistas, intérpretes e compositores nessa primeira caixa não preocupada, que resolveram fazer sua música mais no ponto de vista artístico. E outros que eles me mandariam prender, se eu dissesse que a música deles não é uma arte, e eu daria toda razão, não quero discriminar dizendo que não há arte no que eles fazem, mas a arte deles é provocar mais o entretenimento, a alegria. E tem artistas que não conseguiriam jamais cantar sua música com um público que não está sentado, apenas como espectador e um ouvinte atencioso. Diga lá nosso amigo João Gilberto. Agora, tem artistas que não conseguem deixar a plateia como espectador. Ele quer a plateia participante. E eles executam uma mesma música durante o ano todo, mas cada vez que ele executa é de um jeito porque a plateia influencia eles. Então, são as músicas de massa. Nessa primeira caixa, eu colocaria nossos gêneros mais regionais que não quiseram pular para o efeito globalização. Então, é difícil tirar hoje, mas eu faria essa divisão. A gente encontra sambistas que continuam fazendo música de raiz até hoje. Frevo, pagode, xaxado. A gente encontra todos ritmos. Bossa nova. Lá no Sul todos aqueles gêneros que falei antes. Preocupados com a arte deles, a verdade deles, e é lindo. Mas a gente encontra de todos eles, samba popular, pagode popular, música baiana popular. Mas tem música baiana que nunca quis se popularizar. Então, se limita a fazer música lá para o gueto. Então, o público deles é aquele e deu. Essa seria a classificação que eu faria. Hoje, não tem nenhum ritmo que já não tenha transitado de um lado para outro (P12, p. 15. Grifo nosso).

Conforme os relatos, estilos como a música sertaneja, o axé e o pagode, mesmo tendo alguma conexão com as músicas “de raiz” em algum momento, se popularizaram e tiveram um

¹⁷¹ Música Romântica surge da tradição luso-brasileira da modinha e incorpora elementos da valsa, da ária de ópera italiana, do bolero e da balada internacional e, a partir dos anos de 1960, agrega elementos da linguagem narrativa e mudanças de comportamento e postura social em relação às temáticas amorosas. Parece que este estilo surge uma nova proposta de continuidade da Jovem Guarda e com o impacto da globalização se opõe à bossa nova, considerada uma música “de qualidade” (ULHÔA, 1997).

apelo mais comercial ou de entretenimento. A bossa nova, o choro, o frevo ou o xaxado são estilos menos “popularizados” e feitos para um público menor e não possuem um apelo tão comercial. Podem-se considerar as músicas regionalistas que, em nenhum momento, tiveram uma divulgação para muito além de suas comunidades. Percebe-se que o trânsito entre alguns estilos, em alguma época podem ser considerados como música comercial e em outras se tornam mais regionalistas, como é o caso de alguns da música baiana (o axé, por exemplo).

O que fica claro é que alguns estilos têm uma preocupação maior em buscar elementos da cultura brasileira e das temáticas cotidianas com maior elaboração dos elementos musicais intrínsecos – há uma maior consciência do que se deseja utilizar na composição de uma música. Mas, para outros estilos, o que está à frente são as tendências de consumo por um grande público e a escolha dos elementos musicais ficam em segundo plano e seguirão estas premissas da indústria musical. No entanto, corre-se o risco de dizer que estas músicas mais voltadas para o mercado percam suas “raízes” ou origens culturais.

Talvez este fenômeno possa ser explicado porque o significado das músicas não está na sua origem, mas no seu uso. Para Ulhôa (1997) significa que embora os estilos carreguem uma certa carga de prestígio e da sua utilização no cotidiano, a legitimação de um estilo está além da maneira como é adotada por grupos hegemônicos, inclui a marginalização do que é diferente ou do que as músicas têm em comum e a desqualificação estética. Implica dizer que músicas melodramáticas são “bregas” ou que músicas de grupos emergentes são “popularescas” ou, ainda, que as músicas ouvidas por um grande público heterogêneo sejam comerciais.

5.3.3 Música instrumental e canções

As músicas instrumentais podem ser essencialmente instrumentais ou terem vozes que fazem o papel de um instrumento musical, ou seja, compõem a textura musical emitindo palavras isoladas ou até frases. Incluem-se também as orquestrações para grupos grandes ou pequenos, populares (*big band* ou diferentes formações de conjuntos instrumentais, como trio, quarteto, etc.) ou eruditos (orquestras clássicas, grupos de câmara de cordas, etc.). As canções incluem as músicas com letras em que a elaboração dos arranjos deve privilegiar o texto.

(...) teríamos música instrumental, música com letra; dentro da música instrumental temos música pop, mais comercial, e música mais cult, menos comercial (P4, p. 11. Grifo nosso).

Seriam as músicas orquestradas (...) seria uma categoria. Tem as músicas que são composições minhas, que têm orquestra também, mas eu vejo como uma outra categoria, que seria de voz, cantada e tal (...) Aí têm as instrumentais, têm as cantadas e

têm as de violão, que eu faço os arranjos, mas no violão. É instrumental também, mas não é orquestrada, são arranjos violonísticos (P8, p. 11. Grifo nosso).

Pelo primeiro relato é percebida a existência de uma canção brasileira de cunho mais comercial. No entanto, há de se considerar as letras mais poéticas citadas nos relatos sobre a música “elaborada”. Neste caso, seriam os estilos que possuem maior sofisticação nas letras, é o caso das parcerias musicais de vários compositores, como aconteceu entre Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Baden Powell, Carlos Lyra, Edu Lobo e outros (SOUZA, 2008).

De acordo com Ulhôa (1997), o canto (melodia e letra) é considerado o ponto de contato das culturas luso-europeia e ameríndia, além de elemento gerador da canção brasileira. A junção com a africana acrescenta uma certa independência a este canto em relação ao acompanhamento. E, da fusão do canto religioso, gregoriano ou ameríndio com a polirritmia africana, criando camadas rítmicas independentes da verticalidade do compasso ou da harmonia, surgem os dois tipos básicos de canção brasileira: o lundu e a modinha.

5.3.4 Músicas com ou sem improvisação

Músicas que tenham mais liberdade para improvisação são aquelas que, em geral, são escritas com cifras. O grau de liberdade pode variar dependendo da composição ou do arranjo. As músicas mais próximas às “eruditas” e que possuem o registro escrito da melodia, da levada ou dos baixos, por exemplo, podem ser tocadas totalmente a partir do registro. Deve-se cuidar para que as práticas musicais da tradição daquela música não se percam de maneira a excluir inteiramente o desenvolvimento da criação do intérprete, como no caso do choro.

(...) mas aí você não pode padronizar isso como música popular, eu vou te explicar porque. A “popular”, ela é uma escrita mais resumida, vamos dizer assim, mais simplificada, para você poder... Porque é uma escrita facilitada a partir da cifra e da melodia para que você possa ter a liberdade de criar em cima, porque ela é uma cifra voltada para essa coisa da música que tem mais a improvisação e tal (...) Essa coisa da cifra é uma característica muito da música improvisada, vem do jazz, ela é toda ou 90% baseada no improviso. Então, se ela é improvisada não me interessa uma partitura complexa. Porque isso está na verdade diminuindo o que eu podia fazer improvisando, porque a partir do momento em que você coloca na partitura eu vou tocar o que está na partitura. Quando eu coloco uma cifra, eu estou apenas dando uma referência a algo que a partir dali eu vou criar (P5, p. 16, Grifo nosso).

O popular tem essa liberdade maior. O erudito geralmente a gente segue a partitura e vai para alguma interpretação (P21, P. 2. Grifo nosso).

Downie (2003) menciona que quase todos os compositores antes de Beethoven assumiram que os artistas eram competentes para executar o trabalho de forma adequada, sem ajuda

de informações editoriais. Os improvisos no repertório da música de tradição europeia começaram a serem escritos por Beethoven e, depois disso, os editores de partitura consideraram relevante a escrita deles para que a tradição daquela prática musical não fosse perdida, ou seja, para que os intérpretes de gerações mais distantes não tocassem fora do estilo.

A partir das discussões desta seção, elaborou-se um quadro com uma possível sugestão de classificação geral da música popular brasileira, que surgiu a partir dos relatos dos entrevistados com o cruzamento da literatura. O Quadro 27 surge de uma discussão mais centrada na música de origem “popular”, que exclui as folclóricas e as regionalistas que não foram divulgadas para além de suas comunidades. Considera-se aqui as músicas brasileiras divulgadas principalmente pelo registro gravado.

Quadro 27: Classificações da música brasileira "popular"

	Música elaborada	Música comercial
Outras denominações	Música que são os “clássicos”.	Música passageira. Inclui apenas canções.
Improvisação	Liberdade de improvisação; há seções de improviso.	Embora tenham trechos que possam ser improvisados, em geral, são restritos às passagens de estrofe e coro para uma ponte ou na repetição da estrofe.
Tipos	Inclui muita música instrumental, mas também canções.	É essencialmente composto de canções.
Letras	Nas canções, são poéticas e trazem temas mais variados e do cotidiano.	Letras com temas bastante conectados às relações amorosas.
Público	Mais restrito e homogêneo (de “iniciados” – legado familiar ou aprendizado formal quando mais jovem), classes sociais mais elevadas e maior nível de escolaridade.	Mais amplo e heterogêneo (de não iniciados ou que não tenham nenhum contato com aprendizado formal de música), classes sociais mais baixas e pouco acesso à educação.
Funções	Apreciação das harmonias ou improvisos ou, ainda, da interpretação.	Entretenimento, lazer ou para dançar.
Eventos	Mais intimistas, como auditórios fechados que privilegiam a acústica. Também tocadas em bares ou espaços públicos mais reservados.	Shows ao ar livre ou em espaços bastante amplos.

5.4 PERCEPÇÃO MUSICAL DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Para os entrevistados, parece que a informação contida sob os rótulos “estilo” ou “gênero” pode ser pouco clara para exprimir exatamente o enquadramento de uma música brasileira como pertencente a um conjunto específico de repertório. No entanto, grande parte das definições de música brasileira partiram de estilos atribuindo-lhes algum legado de tradição cultural. Na música de tradição europeia culta aparece o termo “estilo”. Na música popular, a noção de gênero musical é mais operacional.

É uma informação que eu sempre tenho dúvida quando vou classificar, “ela é o quê?”, “ela é regional”, puxa um pouco para o afoxé mas não é um afoxé. Eu não sei classificar (P22, 14. Grifo nosso).

O que eu considero música brasileira, são as coisas mais tradicionais, que eu consigo olhar e falar: isso aqui, realmente, é uma coisa do Brasil. Sei lá, o baião, os ritmos característicos, samba, maracatu, o choro, são coisas que tem uma característica muito do país. São as coisas que eu considero genuinamente brasileiras (P3, p. 8. Grifo nosso).

Então eu acho que é essa coisa que vem do frevo, que é o choro, esses são bem específicos. O samba, o maracatu, é infinito, é muita coisa (P5, p. 14. Grifo nosso).

O que envolve música brasileira? Você tem o jazz [brasileiro], chorinho, frevo, baião, a própria MPB, que o pessoal fala. Mas engraçado que eu não consigo ver em uma caixa só tudo isso, dizendo: “isso aqui é música brasileira”. Eu vejo as coisas distintas. Tem rock, samba, pagode, axé e não sei o quê (P19, p. 6. Grifo nosso).

Em um cenário da música popular internacional, o estudo de Santini (2013) mostra a realidade da classificação por gêneros musicais feita pela indústria musical. Para ela, há uma distância muito grande dos rótulos de gêneros em relação àqueles sugeridos pelos usuários – por exemplo, apenas 10,5% dos artistas são classificados por esses usuários como a indústria musical o faz. No relato, observa-se também que tem acontecido mudanças nesta classificação, fazendo com que o mercado não seja mais quem categoriza os artistas, mas o público.

*(...) entra talvez no conceito de identificação, até de identidade, fala-se de identidade cultural, mas vamos supor identidade musical, artística, isso vem a frente de eu abraçar um gênero, quando eu entro no mercado, e começo a fazer disco, cria-se uma demanda, “O povo quer ouvir sua música assim”, aí acabo tendo que ir, e **quem determinou o gênero, o estilo, um recorte mais preciso é o público consumidor, porque as gravadoras acabam fazendo um desenho**, mas hoje tenho acompanhado muito Youtube, e a Vevo está fazendo muito isso, ela vê os artistas independentes que vão surgindo, coisas legais, e agora tem muitos covers na internet, então a Vevo não está querendo fazer uma divulgação de certos gêneros, não, “Caraca, essa dupla aqui, tem um pessoal que faz as músicas muito legais”, e eles vão e patrocinam. O pessoal que está fazendo assim não sabe dizer o que eles fazem exatamente, que gênero talvez, porque eles fazem cover de várias músicas, mas é o que eles fazem, como eles fazem, do jeito que eles fazem, dos instrumentos que eles usam, é quem eles são, e acaba que você vê naquela figura de representação, naquela combinação, algo que te influencia, te toca. É mais do que o gênero que eles estão defendendo (P10, p. 36-37. Grifo nosso).*

Em um dos relatos, percebe-se o quanto a identificação de gêneros musicais pode ser difícil, mesmo do ponto de vista de um músico especialista, demonstrando a relevância de considerar a música em seus diferentes contextos geográficos e históricos e valorizar as classificações colaborativas por usuários.

Quer ver outro universo que é muito engraçado, que eu demorei um tempão a entender, é o universo da música eletrônica. Pra quem não tá acostumado a ouvir, ouve só aquele (“tu ts, tu ts, tu ts”) e acha que é tudo igual. Os caras do meio, eles têm várias distinções. Tem house, tem trance, tem psy trance, eles têm várias denominações. E você bota, o cara fala, “isso aqui é isso”, aí você bota outro, “não, isso aí já é um trance, isso aqui já é um eletro, é um house”. E a gente que, de repente, não se envolve nesse universo, ouve e acha tudo a mesma coisa, fala “cara, é tudo igual isso aí, não estou vendo diferença nenhuma”. Mas é impressionante como eles sabem, os caras do meio sabem. Uma vez ou outra, quando a coisa fica meio confusa, eles se resolvem, mas é exceção. Eu acho que a melhor referência pra você saber o que é uma coisa é você realmente ir atrás da informação de quem tá lidando com aquela coisa ali. Não sei se tem, tecnicamente, como você conseguir pegar todos os aspectos pra analisar de fora e falar, “isso aqui é isso” (P3, p. 11-12).

Na seção 2 deste capítulo fez-se a pergunta: de que música brasileira estamos falando? Pela definição de Ulhôa (1997), os entrevistados falam da música brasileira popular com destaque para alguns estilos ou gêneros musicais.

5.4.1 Choro

O termo choro era definido como reunião de músico e aparece desde 1808. Mas a partir de 1870 é atribuído o significado de gênero musical quando aparece o primeiro grupo instrumental criado pelo carioca Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (de acordo com o Dicionário de Música Popular Erudita¹⁷² (MARCONDES, 1977), Enciclopédia da Música Popular erudita e folclórica). O gênero era executado a partir de modulações e de melodias muito trabalhadas que exigiam um certo virtuosismo de seus intérpretes a ponto de as editoras não aceitarem mais editar as músicas de Callado (ALBIN, 2005). Considerado “pai dos chorões”, Callado (1848-1880) pertenceu à primeira geração do gênero e formou o “Choro Carioca”, o primeiro grupo instrumental. Dos vários grupos criados por Callado fizeram parte o saxofonista e flautista Viriato Figueira da Silva, o cavaquinista Baziza, o flautista Pedro de Assis, o violonista Saturnino e o flautista Juca Kalut. Mais tarde foi incorporada a um dos grupos a pianista Chiquinha Gonzaga. Os instrumentos emblemáticos do gênero, destacamos o violão, o piano, a flauta, o cavaquinho e o bandolim. A importância do choro para a música brasileira é explicada por um dos entrevistados:

Eu acho, talvez o choro esteja para a música brasileira... o choro, o samba, como o jazz está para a música [norte-] americana (P21, p. 13. Grifo nosso).

O chorinho tem uma forma muito brasileira de tocar o chorinho mesmo, ele é bem brasileiro mesmo, a síncopes do chorinho, é tipo assim o ritmo está sempre ligando, antecipando, para mim isso é música brasileira (P17, p. 11. Grifo nosso).

Quando aparece alguém lendo partitura numa roda de choro, os chorões ficam um pouco ressabiados, achando que não é pessoa do ramo do choro. A gente tem essa mentalidade. Hoje já tem sido transformado, porque acho que a informação hoje está tudo se misturando muito. Mas quando eu aprendi que tinham chorões mais antigos, da velha guarda, era assim, o ideal era que você soubesse tirar tudo de ouvido, que você não precisasse de material. Acho que até por isso, o material é bem escasso com relação ao choro (P9, p. 7. Grifo nosso).

O primeiro choro que se considera é do Joaquim Antônio da Silva Calado, que ele fez pra Chiquinha Gonzaga, choro chamado Flor Amorosa. Que aí você já tem a estrutura do choro, o formato na linha melódica e harmônica (P9, p. 9. Grifo nosso).

Mas começou aí, em meados de 1850 (sic), e Pixinguinha pegou essa música e terminou de arrumar. E ele transformou de fato num gênero, foi a partir do Pixinguinha que você reconhecia como uma música brasileira mesmo. Então 1920, mais ou menos, a gente considera que ali tem um choro mesmo, com todas as características da música que você pode analisar. Porque antes ainda tinha muita influência da música clássica, ou, às vezes, era uma coisa muito africana ainda. Em 1920, o Pixinguinha pegou todos esses pontos e consolidou num gênero musical. Mas ele se espalhou por conta disso, porque é uma música que foi sendo construída pelo Brasil todo. Surgiu no Rio de Janeiro e todo mundo ia para o Rio de Janeiro naquela época, em busca

¹⁷² Dicionário disponível online, supervisionado por Ricardo Cravo Albin. Mais informações em <http://dicionari-ompb.com.br>.

de condição de trabalho. Então, você tem João Pernambuco, que é um dos maiores chorões, violonistas, compositores, que contribuiu muito pra o choro. Assim como ele, tem pessoas de todo o Brasil que contribuíram pra essa música. Tem no DNA do choro um pouquinho de cada lugar do Brasil (P9, p. 9-10. Grifo nosso).

Na polca Atraente (1877), de Chiquinha Gonzaga, Béhague (2015) ressalta a imitação de um tipo de improvisação pitoresca associada a músicos populares conhecidos como chorões e seus conjuntos instrumentais (Choro). Este estilo improvisado era composto de figuras rápidas, incluindo padrões de acordes quebrados com notas repetidas e notas cromáticas descendentes no acompanhamento. Para ele, o choro é música popular urbana no contexto da música artística (tem um entendimento aproximado de música erudita) como as obras pianísticas – Rudemoema, Prole do bebê e Cirandas – compostas por Villa-Lobos, na década de 1920.

De acordo com a perspectiva de P9, são acrescentadas três distinções para o choro. O termo choro sugerido por Behágue (2015) provavelmente remete ao “tradicional” explicado pelo entrevistado, o choro “clássico” aparentemente é o empregado por Villa-Lobos e por outros compositores contemporâneos (e “eruditos”), como Oscar Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet e Francisco Mignone.

Dentro do choro, eu nunca pesquisei sobre isso, então, eu vou falar uma coisa que eu acho. Eu definiria um como choro tradicional, que traria elementos mais puros, você não tem tanta variação, é um choro sem tanta informação, todo mundo tocando de uma maneira mais limpa, sem muita variação, sem completar demais as cores, sem muito inventivo. Tem um choro mais clássico, que seria mais um Ernesto Nazaré, que ele traz uns elementos de música erudita. Tem o estilo tradicional, o choro mais clássico e tem um choro que eu considero moderno. Que aí você já tem mais liberdade, mais o diálogo com outras influências você tem mais improvisado, você tem uma expansão no que era conhecido como choro, tradicional, enfim, mais possibilidades de modulação, menos compromisso com as regras (P9, p. 14. Grifo nosso).

Aparentemente é possível comparar o choro mais clássico com aqueles que estão registrados nas partituras e possuem uma interpretação igual ou bastante próxima deste registro escrito. Já o tradicional seja o que o P21 descreve, que é a maneira como os intérpretes gravam retirando a improvisação que é feita nas rodas de choro.

E aí, então voltando para a história da questão do registro da [obra do] Avena, e aí veio a interferência da Beth Ernest Dias, que foi minha professora e que falou: "olha, a gente está fazendo um registro. Então eu não queria... eu sei que você tem uma habilidade enorme, eu sei que você é um virtuoso, por isso também que eu te chamei para esse trabalho, mas nesse trabalho eu não queria que você sáísse improvisando e fazendo aquela miséria que a gente vê na música brasileira, porque isso é um registro. E como registro, eu acho que a gente tem um certo cuidado, uma obrigação de trazer a obra como o autor a fez". Então ela falou: "lógico que você vai dar sua interpretação, vai fazer o seu fraseado, não é para tocar tudo igual no papel, mas eu também não queria aquela liberdade de você mudar nota, sair improvisando, mudando o tema, fazendo tudo, você me entendeu? Eu não estou te podendo, não, não estou te tolhendo, mas eu só queria que você tivesse esse cuidado". Eu falei: "não, eu

*entendo, eu entendo esse ponto de vista". Uma vez eu tinha conversado com uma professora de flauta alemã, que mora na Bahia e ela falou que conheceu um velhinho da velha guarda que estava numa roda [de choro], ele tocava e batia o pandeiro no corpo inteiro, batia na cabeça e fazia umas variações, umas coisas. E viram que ele tocava muito bem, já tinha tocado com a velha guarda do choro lá na Bahia e tudo, eu acho que no Rio também, chamaram ele para uma gravação. Dizem que ele chegou no estúdio, e o pandeirinho. O pessoal falou: "oh, o senhor pode se soltar, viu?", ele: "não, pode deixar, estou à vontade", "ah, aquelas coisas que o senhor estava fazendo lá na roda, pode ficar à vontade", ele: "**não, mas roda é bagunça, aqui a gente está registrando o trabalho**". E ela diz que isso abriu a cabeça dela, por que talvez nas gravações originais, se você pegar, por exemplo, os dois álbuns do Pixinguinha com o **Benedito Lacerda, você ouve as gravações originais, não tem improvisado** (P21, p. 27. Grifo nosso).*

Poder-se-ia ainda considerar que o choro moderno possa incluir a maneira como o choro é executado pelos músicos da música popular instrumental brasileira (MPBI) ou jazz brasileiro, que será explicado a seguir. Kittsteiner (2005, p. 62) afirma que “costuma-se observar que o choro primitivo se aproxima da música clássica, ao passo que o choro mais recente apresenta analogias com o jazz, principalmente quanto ao seu potencial para a improvisação”.

*(...) lá na escola de música teve um show. O Felipe Sete Cordas... o pessoal da nossa escola, o Victor Angeleas do bandolim; enfim, tinha essa galera todo e nós três [eu, Genil Castro e Oswaldo Amorim]. Aí a diretora, falou assim: “agora vamos tocar, fazer uma música”, aí o pessoal foi subindo no palco, montando o violão, regionalzinho de choro, e ficamos eu e o Oswaldo olhando, “vamos tocar junto”, “**não, nós não tocamos choro**”, parecia que era outro nicho. Porque fazemos música instrumental brasileira, Jazz, é um pouco diferente. Foi um momento meio engraçado (...). Não que eu não toque Choro, às vezes, eu faço um arranjo, estou fazendo um arranjo pro Sivuca (...) que **está um pouco fora do repertório MPBI mas está lá de certa forma** (P11, p. 12-13. Grifo nosso).*

*(...) **aí o choro, como tem essa liberdade de improvisado, às vezes, é tachado como jazz brasileiro**. Eu não concordo muito com o termo, mas tem realmente uma semelhança. E aí a gente foi lá apresentar, então, o jazz brasileiro, o choro (P21, p. 23. Grifo nosso).*

5.4.2 Samba

O samba tem sido considerado como uma expressão musical mais tipicamente brasileira, nasceu simultaneamente no Rio e na Bahia, onde a maioria dos africanos viviam. Embora popular, o samba é um dos ritmos mais difíceis de tocar por causa das síncopes que compõem os seus padrões (ADOLFO, 1993; SANDRONI, 2005).

No que diz respeito ao samba carioca, nos anos de 1910 e 1920, as pessoas ligadas a este gênero eram de comunidades de negros mestiços emigrados da Bahia e que se instalaram nos bairros próximos ao cais do porto, à Saúde, à Praça Onze e à Cidade Nova. Além de chamarem suas festas de “samba”, o termo era empregado para designar uma modalidade musical-coreográfica: “formava-se uma roda, para o centro da qual ia alguém que começava a dançar e

dançando escolhia um parceiro do sexto oposto (...) pelo choque de umbigos (umbigada)” (SANDRONI, 2005, p. 78).

Muitas baianas descendentes de escravos alojaram-se nesses bairros, sendo conhecidas como as Tias Baianas. Tia Ciata, Aciata ou Asseata – Hilária Batista – foi uma das responsáveis pela sedimentação do samba-carioca. “Diz a lenda que um samba para alcançar sucesso teria que passar pela casa de Tia Ciata e ser aprovado nas rodas de samba das festas, que chegavam a durar dias” (DICIONÁRIO Albin).

A gravação, “Pelo telefone”, em 1917, pelo Donga (filho de baiana) é a primeira designada como “samba” no sentido de gênero musical, dada pelo próprio compositor. Depois dele, Sinhô, nos anos de 1920, alcança sucesso com composições como “Jura”.

O samba também é um gênero bastante citado pelos entrevistados e possui algumas características vinculadas à sua origem e subgêneros.

(...) [o samba começa] eu acho que é a Casa da Tia Ciata, se não estou enganado, que fica no Rio de Janeiro e os músicos participavam, se reunindo simplesmente para cantar. (P1, p. 15. Grifo nosso).

As coisas mais antigas que eu devo ter tocado deve ser dessa época, que são os sambas antigos (P3, p. 6. Grifo nosso).

Quando você fala de samba, é um termo meio genérico, também, é complicado, porque o samba tem vários tipos de samba. E dentro desses tipos de samba, cada um tem a sua característica (...). Por exemplo, o samba, né, que você tem samba de roda, samba de breque, samba enredo, samba canção, samba choro, cada um com suas regrinhas, suas coisas. E que assim, eu acho que quem pode dizer o que que é isso, o que que é aquilo, é quem tá ali no meio, o cara sabe a diferença (P3, p. 10. Grifo nosso).

(...) derivações do samba são a partido alto, samba de Breque, sambaião, sambão, samba enredo. Tem coisas que você tem que buscar referência, por exemplo, vou fazer uma gravação de samba funk. Já toquei muito samba funk, mas eu vou na fonte de quem começou o samba funk no Brasil que foi a banda Black Rio, então, eu vou lá e pego os discos de samba funk, e vou ouvindo. Aí, não, vai ser samba, fazer sambaião. (...) eu vou na fonte dessa pessoa que difundiu, praticamente criou esse estilo, que é o sambaião, que é o João Donato (P16, p. 6. Grifo nosso).

Eu não me arriscaria dizer que samba é genuinamente nascido no Brasil. O nome já diz que não. Samba já é um outro estilo que negros escravos africanos já dançavam antes de a gente imaginar ser Brasil. Olha que curioso. Séculos depois a gente faz uma música e coloca esse nome e vamos bater o pé com o mundo inteiro dizendo que é nosso. E acho que é nosso mesmo, porque antes de nós ninguém tinha editado isso, um compasso dois por quatro, o núcleo que vai se dar cada 16 compassos, uma estrutura assim ou assado. Ok, a gente gerou um estilo (P12, p. 14. Grifo nosso).

É o samba da roda de samba mesmo, que veio lá das [tias baianas] no Rio de Janeiro, que eram negras que faziam encontros com muito batuque. Era uma música bem negra, africana. Eu estou falando mais do samba que veio daí. E que também se aproxima muito do choro, de alguma maneira, apesar de ter vindo depois, o choro é anterior ao samba (P9, p. 11. Grifo nosso).

5.4.3 Bossa nova

Estilo musical que representa a música brasileira, a palavra “bossa” significa um jeito especial de fazer algo de maneira natural ou orgânica e também qualquer coisa nova e diferente. Curia (1997, p. 11) explica que “quando dizemos “alguém tem bossa”, queremos dizer que “ele sabe como fazer”. Para o músico, este gênero é visto mais como um movimento musical que iniciou por volta de 1960 a partir de reuniões em clubes, apartamentos ou residências, conhecidas como “samba *sessions*” frequentadas por instrumentistas, cantores e compositores com a intenção de “dar uma concepção mais moderna às composições tradicionais”. Essa concepção emergiu por meio da mudança de caráter, do surgimento de harmonias e padrões rítmicos novos, de composições baseadas em progressões de acordes muito parecidas com as usadas no *jazz* e nas canções populares norte-americanas e na introdução da improvisação no samba (CURIA, 1997, p. 11).

Eu vou falar o que eu acho e sempre achei [a música brasileira é]: Bossa Nova. A Bossa Nova eles falam: “é samba; é isso; é aquilo”, não, já deixou de ser samba. A Bossa Nova é uma criação do João Gilberto, ninguém tem dúvidas sobre isso. É uma coisa diferente; agora o mundo inteiro toca – tocam lá no Tibete – e compõe (P6, p. 12. Grifo nosso).

(...) aquela galera da bossa nova que começou a flertar mais com o samba, voltar a raiz (P. 7, p. 18. Grifo nosso).

Bossa nova é nossa, mas não vejo ela assim, porque Tom Jobim, Vinicius, esses caras eles ouviam muito música da Europa, música [norte-]americana. Mas eles foram experts em formar algo que outros não tinham feito. Acho que se tem uma variável (P12, p. 14. Grifo nosso).

Aí tem o início da televisão que você tende aquela coisa da Jovem Guarda, mas ao mesmo tempo estava acontecendo a bossa nova ali. A bossa nova já veio mesclar. Aquela influência das músicas americanas de big bands, jazz, não sei o que, você pega aquilo e junta com samba que tem uma rítmica e a bossa nova ali. Você já começa a mudar totalmente. (...) aquela galera da bossa nova que começou a flertar mais com o samba, voltar a raiz (P7, p. 18. Grifo nosso).

Para Adolfo (1993), a bossa nova surgiu da classe média-alta no início da década de 1950. Tem a influência do *jazz* na sua harmonia e é uma simplificação das batidas se comparado ao samba. Alguns clichês harmônicos podem ser encontrados na obra de relevantes compositores e músicos do período, principalmente Tom Jobim e João Gilberto. Para o músico, padrões da bossa nova foram incorporados do samba e vice-versa – os acentos, padrões rítmicos e fraseados usados no samba podem ser aplicados à bossa nova. No entanto, deve-se prestar atenção nas características dos dois estilos: o samba é mais “barulhento”, com acentos mais exagerados, possui muitos subgêneros, mais percussivos, harmonias menos sofisticadas, estilo mais popular e instrumentação típica de cada subgênero; a bossa nova é mais suave, acentos sutis, deriva do

samba, estilo orientado à harmonia e menos percussivo que o samba. Além dos aspectos musicais, são ressaltados aspectos sociais, como o samba é um estilo originado das classes baixa e média e a bossa nova da classe média alta urbana.

Para alguns entrevistados, Tom Jobim deveria ser uma categoria à parte de música brasileira, pois suas composições ultrapassam o que se poderia considerar apenas o estilo bossa nova, possui uma certa erudição na sua obra – talvez pelas influências impressionistas de Debussy e Ravel em algumas de suas composições, como o caso da “Sinfonia da Alvorada” – e pela sua proeminência internacional.

É complicado, porque... tem Jobim, que tem muitas outras coisas que não é Bossa Nova, nem valsa, nem nada. Jobim é Jobim. Acho que vou te dizer uma coisa que pode ser besteira: uma caixa seria Jobim, por exemplo. Inclusive, ele tem mais de 500 composições, e mais de não sei quantas mil gravações, gente tocando e cantando músicas dele. Não tem fim, é um mundo. Talvez Jobim seja uma caixa (P6, p. 14. Grifo nosso).

*Eu tinha um professor, não vou lembrar quem foi que falou isso, mas ele falava para a gente que ele considera, por exemplo, o Tom Jobim como um grande compositor erudito do século 20. Ele acha o Tom Jobim como se fosse um sucessor dessa linhagem, só que ele estava no Brasil e fazendo música brasileira. **As pessoas conhecem muito Tom Jobim pela bossa nova, mas não é, ele tem outras coisas (...).** É realmente curioso porque você automaticamente rotula e fala: “Tom Jobim: bossa nova”. Não. Calma aí, vamos procurar o trabalho do cara para ver como é (P7, p. 15. Grifo nosso).*

***Tom Jobim, que era um pianista, abraçando o violão, porque o violão e a voz, e o homem, e a mensagem, é uma simbiose. Ganha uma força no cenário brasileiro que vai começando a criar quase que um gênero** (P10, p. 15. Grifo nosso).*

5.4.4 MPB

Para Ulhôa (1997, p. 80), o termo MPB é visto como “uma rubrica incorporada pela indústria cultural para se referir a um segmento do mercado” e, por isso, a autora não a considera em seu esquema ilustrativo. Para a autora, a concepção de música popular no Brasil tem pelo menos dois marcos: antes e depois da consolidação dos meios de comunicação. Antes era relacionada à noção de cultura tradicional, caracterizada pela transmissão oral com função lúdico-religiosa e circunscrita a públicos mais homogêneos e rurais e se opunha à música letrada e urbana (“erudita”). Quando se consolidaram os meios de comunicação de massa, a música popular passou a “distinguir as práticas musicais vinculadas pela mídia”, separando-se da música folclórica, que, neste trabalho, tem um significado aproximado de música regional.

Nas entrevistas, algumas vezes, há a percepção de que utilizam MPB como sinônimo de uma classificação mais geral de toda a “música popular brasileira” e, em outras, como estabelecendo um rótulo para um conjunto de repertório mais específico. Aparentemente, alguns artistas – como aqueles pertencentes ao Clube da Esquina, por não serem reconhecidamente pertencentes ao grupo da bossa nova – estão no grupo da MPB.

É engraçado, a gente fala MPB. MPB é o quê? Música mineira, o samba, bossa nova, música nordestina, algo mais de raiz, o forró... sei lá, que a gente chama mais. (...) digamos, os figurões, os clássicos (...) Chico Buarque, Ivan Lins, Djavan, que ouço pra caramba. As cantoras, Mônica Salmaso, Joice, Gal Costa (P22, p. 6. Grifo nosso).

Caetano e Gil acho que foram uns do que eu mais escutei de MPB. Clara Nunes, Gal, Elis Regina nem se fala, mas os que eu mais ouvia nessa época eram esses 4 da música brasileira. Clube da esquina, então, eu coloco Clube da esquina junto com Milton, era meu disco de cabeceira, durante anos, Clube da esquina, primeiro, depois o 2, Lô Borges, mas acho que foi basicamente isso... Alceu Valença também (P16, p. 7. Grifo nosso).

(...) nossa MPB classe A, que é chamada, talvez tenha sido onde eu mais tenha trabalhado. Passei um tempo nos Estados Unidos e sobrevivi de tocar música brasileira. A música que me dava dinheiro era, realmente, a Bossa Nova, Samba. E conheci muita coisa que não conhecia aqui. Fui conhecer lá, onde o consumo é enorme. Então, você ouve muito... não é tão tocada. Mas, lá, o pessoal conhece. Tom Jobim, tem muita coisa que não conhecemos aqui. Que conhecemos lá (...). Essa nossa MPB classe A... Guinga. Embora seja contemporâneo da Bossa Nova. Já estava acontecendo na época da Elis, que gravou Guinga (P18, p. 5;7. Grifo nosso).

Então, uma das coisas que acho impressionante e muito legal é como é que a gente consegue beber da raiz e se misturar ao mesmo tempo. Como é difícil você falar dentro da MPB de um estilo, porque não é forró, não é baião, não é samba, não é bossa nova, não é jazz, é tudo isso. Você encontra isso tudo e, ao mesmo tempo, é algo tão brasileira (P14, p. 19. Grifo nosso.).

(...) dar o nome MPB para qualquer coisa, porque exatamente não sabe fazer essa classificação pelo gênero, pelo estilo. Ninguém consegue pegar talvez e dizer, por exemplo, “A Maria Gadú faz o que, faz MPB”, e se MPB for só a música que foi feita na década de 60, 70? Ela faz MPB contemporâneo, mas tem um pessoal novo trazendo para ser esse título de “A nova MPB”. Mas está todo mundo que é novo, e não dá para você determinar, mas você olha para algumas pessoas, alguns modelos até de ação, e você acaba importando para si esses modelos e criando essas figuras de representação, sabe, artísticas, no caso (P10, p. 35-36. Grifo nosso).

Quando me refiro à MPB eu penso dessa forma, posso estar errado, mas eu vou mesmo por esse lado da música produzida no Brasil e que seja de cunho popular. Eu sei que é errado isso porque por exemplo, eu poderia colocar no momento de hoje o Pixinguinha como música erudita. Eu acho legal essa definição, mas não é. Vamos pegar a mais famosa dele, Carinhoso, quando a Marisa Monte canta vira MPB e quando é o choro é erudito. Então, é uma definição que eu acho muito difícil de fazer. Todas as definições que eu vi de MPB tanto as dentro da universidade quanto as coloquiais, eu acho que as duas têm o mesmo peso porque as duas não respondem a minha necessidade (P7, p. 11. Grifo nosso).

Nos relatos percebe-se algumas tendências para a compreensão do que é MPB: (i) ao envolver artistas ou grupos que não fazem parte de nenhuma outra classificação de estilo; (ii) ao considerar regravações de músicas de outros estilos por artistas mais recentes, como é o caso

da regravação de “Carinhoso” por Marisa Monte; e (iii) a partir de um certo deslocamento temporal do rótulo, ou seja, a MPB não compreende apenas a música das décadas de 1960 e 1970, mas se estende para agregar outros artistas do tempo presente, como é o caso da cantora Maria Gadú.

5.4.5 MPBI

A música popular brasileira instrumental, ou o samba *jazz* ou o *jazz* brasileiro (PIEDADE, 2005), é a música tocada exclusivamente por instrumentos musicais, mas não exclui a voz, apenas as letras. A voz, neste estilo, é utilizada como um instrumento e “exerce um papel diferente do que na MPB, onde existe uma distinção clara entre o cantor e os instrumentos”. Na MPB, o cantor se encontra em uma posição superior aos instrumentistas que o acompanham (BASTOS; PIEDADE, 2006, p. 931). Nesse estilo, a voz aparece como um outro instrumento que faz o dobramento da melodia ou contracantos, de maneira a conservá-la como mais um elemento da textura, na mesma hierarquia dos instrumentos.

Você é da música popular brasileira também, mas da música instrumental... sabe esse conceito do Acácio Piedade? (...) o Acácio Piedade é MI: música instrumental, um pouco diferente. A música com letra também já envolve outros elementos. Eu acho importante fazer essa distinção da música instrumental popular brasileira, MPBI que ele fala (...). E música instrumental tem voz, às vezes, mas é uma voz mais misturada naquele nível de instrumento. Por exemplo, Hermeto Pascoa ... eu acho que está mais dentro desse... eu não queria chamar de nicho, porque é muito grande; dentro desse universo. Se você for falar de estilos, não deixa de ser música brasileira, mas temos algumas construções de conceitos também, esse conceito do universo da MPBI, do Acácio, que é bem grande, engloba bastante coisa, tem elementos brasileiros por trás, tem raízes se você foi procurar conscientemente ou não por parte do compositor, do intérprete, mas tem (P11, p. 20. Grifo Nosso).

(...) eu vejo a música popular, a MPB – vamos falar de Bossa Nova, Samba, Samba de Raiz como Cartola, Samba Jazz, essa coisa do Cesar Camargo... essas músicas instrumentais, vamos chamar de Jazz brasileiro (P1, p. 10. Grifo nosso).

5.4.6 Música regional

Para Béhague (2015) a música folclórica e tradicional do Brasil é estudada desde o início do século XX. Estudos históricos de gêneros musicais folclóricos ou populares não dependem, na sua maioria, de provas documentais sólidas. Com poucas exceções, arquivos históricos no Brasil e em Portugal não foram suficientemente examinados para nos permitir reconstruir a história da música folclórica no Brasil. Esses documentos de arquivo incluem, o mais importante, cronogramas de viajantes que descrevem canções, danças e valiosos dados etnográficos.

Vários escritores brasileiros apontaram a quase total ausência de exemplos notados no Brasil ou em Portugal de música folclórica e popular durante o período colonial (século XVI e início do século XIX). Nosso conhecimento desta música é, portanto, necessariamente limitado a certos gêneros de música e dança e os vários contextos socioculturais em que eles apontam. Os exemplos coletados de tais gêneros datam apenas do final do século XIX. Coleções substanciais de campo de música folclórica foram feitas pela primeira vez na década de 1930. O estudo da continuidade e da mudança no povo brasileiro, além das tradições populares pode, portanto, ser contemplado apenas para um passado bastante recente em áreas bem determinadas.

A música folclórica brasileira reflete suas diversas origens culturais. Uma vez que o país foi colonizado pelos portugueses, a música folclórica luso-hispânica constitui a base da música folclórica brasileira. O material português, na maioria dos casos, sofreu modificações essenciais ao longo da história brasileira, mas certas características estilísticas, como a polifonia popular ibérica, foram mantidas. As melodias portuguesas, especialmente nas canções infantis, ainda podem ser encontradas. O sistema harmônico que prevalece na maioria dos gêneros folclóricos e populares é também uma herança europeia. A rica variedade de instrumentos luso-hispânicos, particularmente instrumentos de cordas, também penetrou no país.

A maioria das canções e danças afro-brasileiras mostram uma clara origem bantu, com exceção de certos ciclos de canções que funcionam em algumas religiões afro-brasileiras. Escalas específicas frequentes na música folclórica brasileira foram atribuídas a uma origem africana: escalas pentatônicas, principais diatônicas com sétima e maior hexatônica sem o sétimo grau. Os traços rítmicos africanos, como o ritmo da hemíola¹⁷³, constituem a base de muitas complexidades rítmicas dessa música folclórica. Instrumentos específicos foram herdados dos africanos, bem como algumas características de *performance*, como o canto responsorial e o estilo vocal.

O terceiro grupo étnico principal que contribuiu para a formação inicial da música folclórica brasileira é o grupo ameríndio. As culturas indianas tropicais no Brasil não são homogêneas e o conhecimento da música tribal é restrito. Os vestígios desta música nas principais tradições populares do Brasil podem, na melhor das hipóteses, ser revelados por meio da retenção de certos tipos de instrumentos, principalmente chocalhos do tipo maraca, certos gêneros coreográficos e características de *performance*.

¹⁷³ É um termo da musicologia que descreve um padrão rítmico em que dois compassos ternários são articulados como se houvesse três compassos binários.

Tal como acontece com a maioria dos países latino-americanos, é difícil distinguir claramente a música popular brasileira e a música folclórica. Até a década de 1930, com algumas exceções, poucas distinções entre áreas rurais e urbanas dificilmente poderiam ser feitas no Brasil. O crescimento contínuo dos centros urbanos desde a década de 1940, no entanto, torna a distinção mais fácil à medida que um grande mercado urbano de gêneros musicais populares se desenvolveu. Ao mesmo tempo, o movimento migratório das áreas rurais ativou uma quantidade substancial de música folclórica e consumo nas cidades. A mídia de massa e a maior mobilidade da população rural tiveram consequências inevitáveis em certos gêneros de repertórios e música popular, especialmente os gêneros coreográficos utilizados em um contexto social secular.

Para os entrevistados, a música folclórica brasileira – também entendida nesta tese como a música regional – está conectada à cultura brasileira e essa conexão é que tornam claras as delimitações da música brasileira.

(...) música brasileira é uma música que ela vem traduzindo elementos da cultura nacional de alguma maneira. A música que a gente chama de regional aqui, né? De uma forma mais ampla, você pode chamar de música brasileira. Música brasileira é uma música contida nela elementos da cultura brasileira, em suma, isso (P13, p. 34. Grifo nosso).

(...) no Brasil existe uma ideia mal-entendida do que é música urbana e o que é rural. O que é uma música estilizada e o que é algo sertanejo. E até mesmo o músico pode cair na contradição de dizer assim: “eu não gosto de música regional”, e se limita a dizer música regional no sentido brasileiro. “Eu não gosto de baião, não gosto de frevo, não gosto de xote, não gosto de forró”, isso são todas músicas regionais. E alguém pode dizer que não gosta de música sertaneja, porque ama forró. Mas forró e sertanejo são a mesma coisa na raiz. Música sertaneja é um conceito global, e não brasileiro, para falar de uma música regional, local e rural. Mas olha como essa coisa é mais complexa do que parece. Alguém pode dizer que não gosta de música regional e gosta de blues. Mas blues é uma música regional, de raiz, não é a raiz do norte e nordeste do Brasil, mas tem coisas que se assemelham. O sétimo grau menor, muito usado no baião, é o mesmo usado no blues. Agora, a beleza de quem faz música de verdade é que as grandes faculdades de música, elas estudam o que é uma música regional. Agora, nós para tocar blues como o [norte-]americano toca precisamos de uma faculdade ou estudo para entender o que um caipira deles nasce fazendo. Agora, eles para tocar nosso forró, frevo ou baião, tem algumas faculdades, das maiores do mundo, no último semestre, onde eles vão estudar a música regional brasileira (P12, p. 7. Grifo nosso).

Então, a música sempre teve esse poder de uma cultura influenciar na outra, porque ela sempre trabalhou com uma proposta global. Agora, dos anos 60 para cá, tem um fenômeno que acontece na música. Quando uma música queria deixar de ser regional, para ganhar números maiores, ela mudava alguns aspectos. Linguagem, letra e tal. Não sei quem inventou isso, mas é como se o mundo tivesse gritado dos anos 60 para cá que para uma música ser popular ela tem que ter uma banda por detrás. Então, ela tem que ter pelo menos um acompanhamento de um quinteto, baixo, bateria, guitarra e teclado ou piano, mais um instrumento melódico. Algumas optam por violino ou sax. Depois mais tarde acrescenta um trio de metais. Então, essas coisas foram os instrumentos que mais se globalizaram. Então, no Brasil, isso influenciou muito (P12, p. 7-8. Grifo nosso).

Exemplo desses gêneros regionais é o maracatu. Provavelmente de origem semelhante ao afoxé da Bahia, o maracatu retém elementos mais claramente africanos, como o canto na língua ioruba (Nagô) e, tipicamente, práticas rituais afro-brasileiras na preparação do desfile de dança. O maracatu é uma procissão com dança associada ao Carnaval na cidade de Recife, em Pernambuco. A sua origem parece estar relacionada com as festividades para a coroação dos reis negros, mencionada pela primeira vez em 1711. Anteriormente, o maracatu era puramente religioso e estava a princípio relacionado com o culto afro-brasileiro de Xangô. Os personagens principais incluem o rei, a rainha, os príncipes, o embaixador, o dama-do-paço e as baianas ou as dançarinas. A “senhora da corte” é a figura central do desfile real, enquanto carrega a calunga, uma pequena boneca vestida de branco, que representa uma relíquia de culto fetichista e um símbolo de autoridade ou poder sacerdotal. As várias toadas (músicas) da dança e procissão fazem alusão às divindades africanas. Músicas e danças estão relacionadas com a calunga, em que a atenção de todos os participantes está focada. O conjunto de acompanhamento consiste em instrumentos de percussão, vários tipos de tambor (tarol, caixas, zabumbas) e o gonguê ou agogô. Os diferentes timbres aumentam a textura polirrítmica do conjunto com síncopes no ritmo das músicas (BÉHAGUE, 2015).

O maracatu, categorizado por este autor como música de tradição folclórica afro-brasileira, é citado por três entrevistados como sendo ritmos autênticos brasileiros, além de possuir um local específico de origem (“na minha terra”). Entende-se ainda que o termo trata de “um elemento de ritmo” e, por isso, não pode apenas ser categorizado como um estilo ou gênero musical (levando-se em conta apenas suas características estilístico-musicais), mas evoca mais do que isso – uma manifestação musical histórica e religiosa.

(...) você pega um maracatu, é um ritmo muito rico, riquíssimo. Você pega o Ijexá, na Bahia, é riquíssimo, o Ijexá. Isso é maravilhoso. Claro, vem da música africana? Vem, mas criou-se uma identidade aqui através do Ijexá (P16, p. 5. Grifo nosso).

(...) samba, frevo, maracatu que são elementos de ritmo da minha terra (P15, p. 9)

Da perspectiva presente, quando o maracatu é utilizado por artistas da atualidade, como Chico Science (1966-1997) no Mangue-Beat, percebe-se uma mudança de classificação, passando a ser considerada como uma música brasileira “popular” e de produção restrita, perdendo o seu caráter mais regionalista, pois é divulgado e conhecido em todo o território brasileiro e até internacionalmente. Ulhôa (1997) menciona em seu esquema “danças dramáticas” (Mário de Andrade) como uma menção à classificação mais geral que Béhague (2015) utiliza para

categorizar as músicas de tradição folclórica africana, acrescentando a umbigada, o batuque, o samba campineiro, o samba de roda, o jongo, o côco, entre outras.

5.5 DIRETRIZES PARA A ORGANIZAÇÃO DA INFORMAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

A confrontação com os modelos existentes considerou que os modelos bibliográficos como o FRBRer e sua consolidação no modelo IFLA LRM não correspondem efetivamente à representação do recorte da informação musical brasileira encontrada nesta tese. Ao vislumbrar os “ajustes” e adaptações efetuados por cada iniciativa (*VARIATIONS*, *CMFRBR*, *TOCCATA* e *VARIATIONI*), percebem-se tentativas para “fazer caber” a informação musical no FRBRer. É possível argumentar que estes esforços se depararam com a complexidade e a plasticidade deste objeto informacional, principalmente quando o olhar recai na música não ocidental. Esta percepção reforça as perspectivas desta pesquisa na consideração de uma abordagem que associa fortemente música e cultura.

Por outro lado, a confrontação considera modelos como o DOREMUS e o *EthnoMuse* vinculados aos modelos FRBRoo e CIDOC CRM como guias na proposição de diretrizes à organização da informação musical brasileira. No entanto, os modelos FRBRer, IFLA LRM e as iniciativas a eles relacionadas trouxeram uma visão mais ampla e complementar para o exame e análise da música brasileira com foco nos seus aspectos informacionais.

O DOREMUS é um modelo dinâmico em que a noção de evento é crucial. Ele permite a descrição de processos em vez de resultados, o que é bem adequado à complexidade da música. Uma obra musical pode existir em várias versões, incluindo derivações e muitos eventos ou atividades podem acontecer até sua publicação (que também se constitui em um processo potencialmente complexo). No FRBRer é definido como uma ação ou ocorrência que podem ser assunto de uma obra, a entidade Evento aparece nas discussões do grupo 3 do FRSAD. Os eventos são um conceito e uma ferramenta para descrever qualquer processo complexo, na opinião de Choffé e Leresche (2009). Para os autores, o FRBRoo permite a descrição de eventos ou a evolução de objetos ou obras e quase tudo no campo do patrimônio cultural pode ser descrito utilizando esse modelo, de acordo com a granularidade requerida pelos recursos a serem organizados.

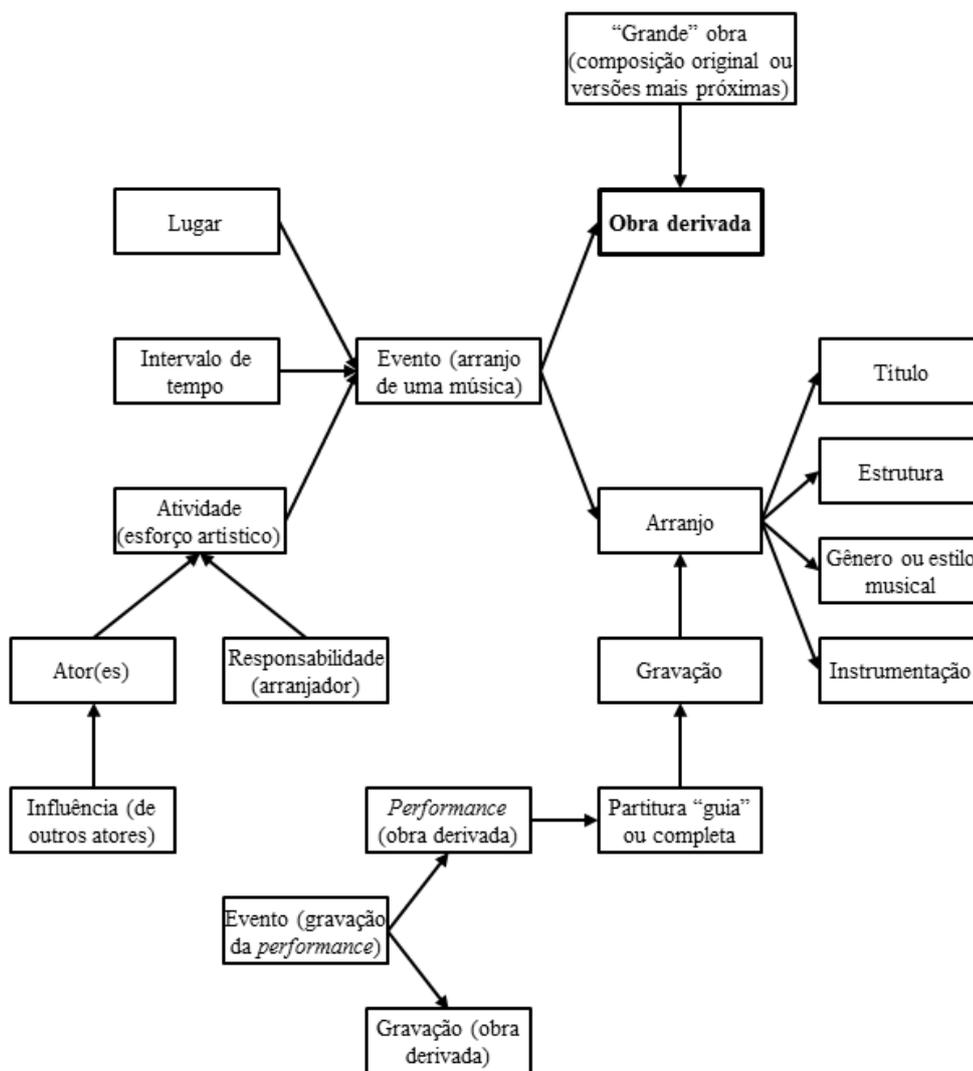
Choffé e Leresche (2009) explicam que, em um modelo dinâmico, as obras não existem *per se*; elas são sempre o resultado de uma atividade. Eventos e atividades são, portanto, cruciais

em cada etapa do processo de modelagem, pois permitem a descrição das coisas como elas são, ou seja, como resultado de um processo. As atividades podem ser realizadas por atores (pessoas ou agentes corporativos), em um determinado momento e espaço, sob certas influências ou intenções. Eles podem criar objetos que, por sua vez, podem ser usados em outras atividades. Para os autores, embora esta abordagem possa parecer adicionar complexidade em comparação com um modelo estático, parece permitir que o processo de modelagem seja mais natural e aproximado da vida real.

A classe *Event* compreende mudanças de estados em sistemas culturais, sociais ou físicos, independentemente da escala, provocada por uma série ou grupo de fenômenos físicos, culturais, tecnológicos ou legais. Essa classe muda de estado “instantânea” e pode ser analisada em seus fenômenos de componente dentro de um espaço e tempo (CIDOC CRM). As entidades temporais (ou seja, fenômenos) desempenham um papel central no Modelo CIDOC CRM, pois são o único meio para relacionar objetos (conceituais ou físicos) com intervalos de tempo, locais e agentes. O FRBRoo empresta estruturas do CIDOC CRM para expressar os conceitos declarados no FRBRer, como é o caso das subclasses *Creation*, *Production*, *Activity* e *Attribute Assignment* (FRBRoo). *Activity* é a classe que compreende ações realizadas intencionalmente por instâncias da classe *Actor* que resultam em mudanças de estado nos sistemas culturais, sociais ou físicos documentados. Os eventos estão em toda parte e não necessariamente criam uma Expressão que realiza uma obra, por exemplo, uma *Performance* é uma atividade em si.

No recorte de música brasileira encontrado nesta tese, a obra é a composição original (ou a música autoral relatada pelos participantes) e também o arranjo musical. No primeiro caso, evento envolve todas as convenções culturais que estão presentes nessa música que são compartilhadas por um grupo de pessoas e que influencia o compositor. No segundo, o arranjo, considerado como “roupagem” a uma composição na definição dos participantes, pressupõe esforço artístico e intelectual independente do compositor. A Figura 12 esquematiza o arranjo enquanto obra derivada por meio de eventos relacionados ao processo de arranjo em si e aos eventos relacionados, o da *performance* e da gravação.

Figura 12: Arranjo por meio de eventos



Embora nos resultados desta pesquisa tenha sido possível mapear o processo de composição, atividade profissional enfatizada no depoimento de treze participantes, o foco na organização do recorte da informação musical recai no arranjo, pois o tema tem sido pouco explorado na literatura e nas iniciativas. Aparentemente o processo de composição se parece muito com aquele que é feito na tradição da música ocidental europeia e a Manifestação é quase sempre uma gravação. A obra pode ser realizada em duas expressões: o áudio ou a partitura. No caso do áudio, o compositor geralmente é o intérprete (individual ou membro do grupo musical) que realiza a *performance* gravada. A partitura, quando existente, em geral, é escrita com melodia e harmonia (em alguns casos com a letra) para fins de registro de direitos autorais nas associações detalhadas na seção 5.2.7. A partir deste ponto, boa parte da confrontação com os modelos

tem o foco no arranjo enquanto obra e, se houver algum aspecto que seja relevante mencionar a respeito da composição, será acrescentado.

A explicação de evento procede das orientações da MLA na recomendação do atributo “cultura” para a informação musical (Apêndice 1) que quer dizer uma declaração se referindo a um grupo de pessoas com os quais uma obra musical está associada, por quem ela é influenciada e para quem ela foi criada. Para os elaboradores do documento, cultura é especialmente importante para a recuperação e estudo de músicas não ocidentais e permite que a obra musical esteja conectada a outras que decorrem da mesma cultura. Um conceito que surge nesta pesquisa a partir dos entrevistados é o termo “influência” que aparentemente pode ser empregado como sinônimo de “cultura”.

No *Music Ontology* (MO), a composição, o arranjo (instrumental ou orquestral), o som, a *performance*, a gravação, o show e o festival são tidos como eventos ligados à classe *Thing* (que é equivalente ao RES no IFLA LRM) e esta, por sua vez, relaciona-se às classes Obra, Expressão, Manifestação e Item (tomadas como no FRBRer). Desta forma, a classe evento também pode ser compreendida na dinâmica que se estabelece no processo de composição, mas também do arranjo.

Além disso, no MO, a classe *Musical Work* que é definida como no FRBRer tem como propriedades *arranged_in* e *composed_in* e se relaciona aos eventos *Arrangement* e *Composition* respectivamente. A classe *Arrangement* é definida como um evento que tem como agente o arranjador e produz uma partitura que é entendida como um objeto informacional e não o resultado do que está realmente publicado. Partitura no modelo não significa uma publicação, mas o produto de um processo de arranjo (grade, partitura orquestral, por exemplo). Nesta pesquisa, a existência de uma partitura fruto de um arranjo é mencionada pelos participantes, mas a ênfase está na gravação e não na publicação da partitura. Parece que existe uma aproximação do MO com a informação musical brasileira encontrada nesta tese. Talvez seja em razão dos resultados apresentados por Gracy, Zeng e Skirvin (2013) que mapeiam as classes e propriedade MO e afirmam que estão mais propensas a representarem gravações (de músicas publicadas ou de *performances* gravadas).

No FRBRer, uma obra é definida uma criação intelectual ou artística distinta. O conceito e a linha de demarcação entre uma obra e outra variam pelas visões distintas de uma cultura para outra. As expressões de uma mesma obra incluem as partes adicionais ou um acompanhamento de uma composição musical e as transcrições e arranjos musicais. Novas obras envolve um nível significativo de esforço individual ou artístico, como é o caso das transcrições livres

de uma composição musical. É uma entidade abstrata que existe apenas no conteúdo comum entre as várias expressões da obra, ou seja, a obra só pode ser reconhecida nas semelhanças com as suas expressões. Pacheco (2016, p. 22) exemplifica: “a música Garota de Ipanema, de Tom Jobim, composta em 1962, existe como uma obra por causa das performances que foram executadas, ou por ter sido registrada em forma de notação musical”.

No FRBRoo, uma obra é o produto intencional de um processo intelectual de uma ou mais pessoas. Esta concepção de obra é mais ampla, o modelo considera vários tipos de obras e algumas são aplicáveis à informação, como as contribuições artísticas ou intelectuais inseridas no conceito de *Individual Work*; o conceito de publicação é incorporado no de *Publication Work*; os conjuntos de conceitos que representam uma *performance* particular ou uma série de *performances* similares estão incorporados na *Performance Work*; e as obras que conceitualizam a captura de recursos de *perdurants* (aquelas entidades para as quais somente uma parte existe se nós olharmos para elas como partes momentâneas no tempo) são incorporados no *Recording Work*. Todas essas obras podem ser agrupadas para serem membros da classe *Complex Work*. Os membros desta classe podem constituir alternativas, derivações ou componentes autônomos de outros membros da mesma *Complex Work*.

Na opinião de Choffé e Leresche (2009), o *Complex Work* do FRBRoo é a classe que incorpora melhor o conceito de obra da FRBRer para ser aplicado à informação musical. Para os autores, os limites de uma classe *Complex Work* têm a ver com o domínio de um conceito. Várias versões de uma obra do mesmo compositor são agrupadas dentro de um *Complex Work* único e os arranjos dessa obra por outros compositores também podem ser membros desse *Complex Work*, desde que o conceito inicial ainda seja dominante. Mas uma citação da obra A na obra B não faz da última um membro do *Complex Work* de A porque o conceito inicial não é dominante. Compreende-se que o conceito esteja se referindo às questões estilísticas também inseridas no âmbito de uma cultura e a dominância são os aspectos de estilo de um compositor que predominam na obra de outro compositor.

O IFLA LRM atualiza o conceito de obra do FRBRer e assinala alguns aspectos relevantes, tais como: (i) quando um grau significativo de independência intelectual ou o esforço artístico está envolvido na produção de uma expressão, o resultado é visto como uma nova obra com um relacionamento de derivação com a obra de origem (no caso da música, as transcrições de uma composição musical são consideradas novas obras); (ii) as convenções bibliográficas e culturais desempenham um papel crucial para determinar os limites entre as instâncias semelhantes de uma obra; e (iii) as necessidades dos usuários são a base para determinar se exemplos

de expressão são considerados pertencentes ao mesmo exemplo de obra, quer dizer que quando a maioria dos usuários considera as instâncias de expressão como sendo intelectualmente equivalente, então essas expressões são consideradas para serem expressões da mesma obra.

Embora o arranjo seja compreendido como obra, Newcomer *et al.* (2013) lembra que os usuários procuram por versões particulares de obra nos níveis da expressão e da manifestação. Nas definições do FRBRer, expressão é a realização artística intelectual ou artística de uma obra na forma de notação musical ou sonora. No FRBROo, uma expressão compreende as realizações intelectuais ou artísticas de obras sob a forma de objetos imateriais identificáveis como textos, notas musicais ou coreográficas, imagens, entre outros. E a manifestação é a incorporação física de uma expressão de uma obra. O arranjo, definido na seção 5.5.2 desta pesquisa, quando discutido no âmbito dos modelos conceituais considera:

- (i) Sua relação com uma obra quando os músicos recebem uma encomenda com referências dadas pelo cliente ou quando se baseiam em um “original” na busca por manterem-se próximos à ideia do compositor. Nesses casos, pode-se dizer que há uma relação de derivação do arranjo (nova obra) com uma fonte obra de acordo com o modelo IFLA LRM. No último caso (arranjo baseado no “original”), em algumas situações é possível comparar o produto do arranjo a uma adaptação, uma vez que há proximidade de uma gravação que é percebida para outros instrumentos, ou outra harmonização, etc.
- (ii) Suas versões que podem incluir várias gravações de um mesmo arranjo, sendo que cada *performance* desta música brasileira constitui-se única e diferem-se umas das outras, principalmente no momento da improvisação. Além disso, outras configurações de grupos musicais (ou outro intérprete) podem gerar um “novo” arranjo baseado no anterior. O que pode ser considerado no agrupamento de expressões é talvez a estrutura (introdução, partes, repetições, número de compassos, etc.). Neste caso, a atribuição de créditos ao arranjador na “nova” gravação pode garantir a reunião das expressões de um mesmo arranjo. Neste caso, o conceito de dominância do *Complex Work* ou a orientação a respeito do nível de independência intelectual e artística do IFLA LRM podem guiar as decisões para a organização da informação musical. Critérios que comparem auditivamente gravações e/ou gravações com partituras podem ser úteis e requerem um certo nível de expertise em música. Outra solução poderia ser a consulta aos compositores ou arranjadores, quando vivos, ou às pesquisas musicológicas ou etnomusicológicas a respeito da obra de determinado artista, quando não há especialistas na instituição que organiza materiais musicais.

No DOREMUS, a identificação das múltiplas expressões de uma obra inclui consequentemente múltiplas atividades de *Expression Creation* (classe do FRBRoo). Desde que todas as expressões sejam da mesma obra, *Individual Works* são agrupados no âmbito do *Complex Work* que eles são membros. Nesta pesquisa, ao considerar o arranjo como obra, modelos como o FRBRer ou o IFLA LRM parecem não corresponder à complexidade do agrupamento das diversas versões (no nível das obras e das expressões) de maneira a incluir uma obra “maior” que compreende as várias versões de arranjos. No modelo CMFRBR (explicado na seção 3.5.1), ao propor a existência de uma obra “pai” de obras “irmãs” torna-se possível estabelecer as relações entre versões de um mesmo arranjo quando possuem conexão ou predominância de aspectos do “pai”.

No nível da obra, avalia-se o nível de semelhança do conteúdo (estilístico-musical) dos arranjos de um mesmo arranjador ou distintos arranjadores com relação à uma referência de um mesmo “original”. Por exemplo, fulano A e B utilizaram a mesma versão gravada de “Garota de Ipanema” para elaborarem seus arranjos. Embora as ideias possam divergir nas questões que envolvem instrumentação, harmonização, “tipo” (instrumental ou vocal), levada, entre outros, as versões apresentam um alto grau de semelhanças com a versão gravada tomada como referência. No IFLA LRM mesmo a possibilidade de obras serem baseadas em obras, a distinção de semelhanças ou de “parentesco” parecem não serem possíveis de representação no modelo. No nível das expressões, o CMFRBR também sugere essa mesma ideia de parentesco (“pai” e “irmãs”). A distinção já considera a primeira análise no âmbito das obras e conecta a realização (áudio ou partitura) às respectivas versões. Na música popular, a gravação é faixa (a referência).

Alguns exemplos poderiam demonstrar a criação de outro *Complex Work*, como a versão da música “Asa Branca”, gravada em 1971 por Caetano Veloso; ou a de “Carinhoso”, gravada em 2003 por Marisa Monte. Em ambos os casos, haveria uma relação de derivação entre o *Complex Work* de “Asa Branca” – de Luiz Gonzaga e de Caetano Veloso – e o de “Carinhoso” – de Pixinguinha e o de Marisa Monte. Sugere-se que elementos estilísticos que delimitam principalmente o gênero musical (de músicas populares e brasileiras) e que fazem alusão a universos culturais distantes (em diferentes épocas e lugares) possam ser critérios que indiquem a decisão por “novos” *Complex Work*.

No MO se observa esta mesma ideia quando a classe “pai” obra relaciona-se à classe *Music Work* que, por sua vez, possui a subclasse *Moviment*, que pode ser compreendida com o *Individual Work* do FRBRoo, como interpretado no modelo DOREMUS. O mesmo ocorre para

expressão que é a classe “pai” de *Music Expression* e este possui as subclasses *Libretto*, *Lyrics*, *Score*, *Signal*, *SignalGroup*, *Sound*.

No detalhamento do evento, a partir da classe expressão, o DOREMUS sugere que as classes *Event* e *Activity*¹⁷⁴ são essenciais para a descrição de uma obra musical, pois não só descrevem *Agent(s)*, *Time-Span*, *Place*, *Manifestation Singleton*, como também *Objects* (em um sentido amplo – o objeto pode ser outra expressão) usado para realizar a atividade. Além disso, é possível descrever influências, motivações, propósitos gerais ou específicos, encontros no tempo ou sobrepostos com outras entidades espaço-temporais, etc. (CHOFFÉ; LERESCHE, 2009). A criação da expressão tem um ou mais atores, o compositor, mas também, às vezes, um comissário¹⁷⁵. Podemos atribuir uma data, um período (século XIX), um local e informações contextuais.

Sugere-se que nem os padrões de catalogação, nem os modelos estejam adaptados à música brasileira que se discute neste trabalho. A composição está acima do nível da obra – arranjo – e não corresponde exatamente ao conceito de *Complex Work*. Sugere-se que o raciocínio seja o entendimento de que o arranjo é o evento que conecta todas as demais classes de um modelo de referência da música brasileira popular. Urubu malandro de música tradicional, a obra, Pixinguinha.

A classe *Expression Creation* é a concepção do arranjo e envolve um ou mais arranjadores, uma data que pode ser considerada a partir do registro de direitos autorais nas associações, um local é a residência do arranjador(es) e uma manifestação única, a gravação ou a partitura. A partitura existe geralmente em dois casos: (i) quando encomenda para conjuntos musicais grandes ou que envolvem músicos “de fora” do contexto da música popular (incluem-se aqueles que não possuem a habilidade do improviso ou que não tocam por meio de cifras, por exemplo); (ii) para fins pedagógicos, ou seja, quando são registradas para o ensino de instrumentos musicais no campo da música popular. Fora desses contextos, a partitura atua apenas como “guia” para a gravação e, em geral, contém a estrutura com introdução, partes, pontes, indicação dos momentos em que ocorrem as improvisações, coda, melodia, cifras (dos acordes) e convenções rítmicas em que todos devem executar ao mesmo tempo. Essa “guia” serve para todos os instrumentistas e, em geral, não possui partes separadas para cada um. Em alguns

¹⁷⁴ A classe *Activity* no MO é definida como um período de atividade quando um artista foi musicalmente ativo e tem *Event* como sua classe “pai”.

¹⁷⁵ Na perspectiva de que o DOREMUS foi elaborado tendo em mente a música clássica francesa, provavelmente o “comissário” se refere ao copista, por exemplo. Talvez um similar na música popular e brasileira seja alguém que transcreve um arranjo para um músico que não tenha o conhecimento formal de música. Nos depoimentos, um dos participantes relatou esta hipótese.

casos, o arranjador pode escrever melodias alternativas à melodia principal, como sugestões para a gravação.

Os atores incluem um arranjador que recebe a encomenda de um cliente ou vários arranjadores que, em muitos casos, são os instrumentistas que realizam a gravação em um *home estúdio* ou gravadora. Neste caso, o arranjo coletivo acontece um pouco antes da gravação e são feitas as combinações de como vai acontecer (é possível que haja um líder que conduza este processo). Quando o grupo de músicos tocam juntos por muito tempo, a gravação pode ocorrer com poucos ensaios ou até mesmo sem nenhum (*vide* mais detalhes na seção 5.2.7).

Nas orientações da MLA, o arranjador de uma música é o contribuinte e não recebe o crédito pela criação (ARCHER-CAPUZZO; HUISMAN, 2015). Nos catálogos de bibliotecas brasileiras, o nome do arranjador não aparece nos registros (*vide* seção 3.2.3). Cita-se como exemplo o registro catalográfico do Cancioneiro Jobim – no terceiro volume, o responsável pelo arranjo da música Sabiá é Eumir Deodato, que tem participações em vários outros arranjos das obras de Tom Jobim, como Andorinha, Quebra-Pedra, Garoto, Chovendo na Roseira, entre outros. Aparentemente, o arranjador é visto como tendo menor importância nos catálogos, no entanto, o IFLA LRM abre a possibilidade para que a análise sobre o nível de intelectual ou de esforço artístico seja compreendido em cada contexto cultural. A RDA, mesmo tendo a sua elaboração a partir do modelo conceitual FRBR, ainda se mantém atrelada aos antigos padrões de catalogação, no entanto, acredita-se que os alinhamentos com o IFLA LRM aconteçam nos próximos anos. Mesmo assim, a interpretação de tal análise ainda não deve desprezar os processos de produção musical locais, como é o caso do recorte de música brasileira apresentado nesta tese.

A tendência da comunidade de bibliotecas tem sido a utilização do VIAF, que disponibiliza os dados de autoridade no formato MARC e RDF (este último utiliza as propriedades do *schema.org*). Já no contexto da *web*, o *Music Ontology* e o DOREMUS utilizam o FOAF e o *International Standard Name Identifier* (ISNI)¹⁷⁶, respectivamente. No FOAF, não há especificações de responsabilidades para o campo da música. Agente nesta ontologia é tomada da noção de agente do *Dublin Core* (dct: *Agent*), que significa um recurso que atua ou tem o poder de agir, ou seja, coisas que fazem coisas. Além disso, a noção de criador no FOAF também é tomada do *Dublin Core* (dct: *Creator*) e corresponde à noção de “fazedor” (*maker*). No *Music Ontology*, arranjador, compositor, regente, ouvinte, músico que têm como subclasse o grupo

¹⁷⁶ Mais informações em <http://www.isni.org/>.

musical (que também é subclasse de FOAF: *Group*), intérprete e engenheiro de som são considerados na classe FOAF: *Agent*. Percebe-se que o *Music Ontology* tem mais proximidade com o recorte da música brasileira que é encontrada nesta pesquisa, uma vez que ambos têm algum tipo de relação com a indústria de música. Esta ontologia tem sido utilizada pelos motores de busca do *Google*.

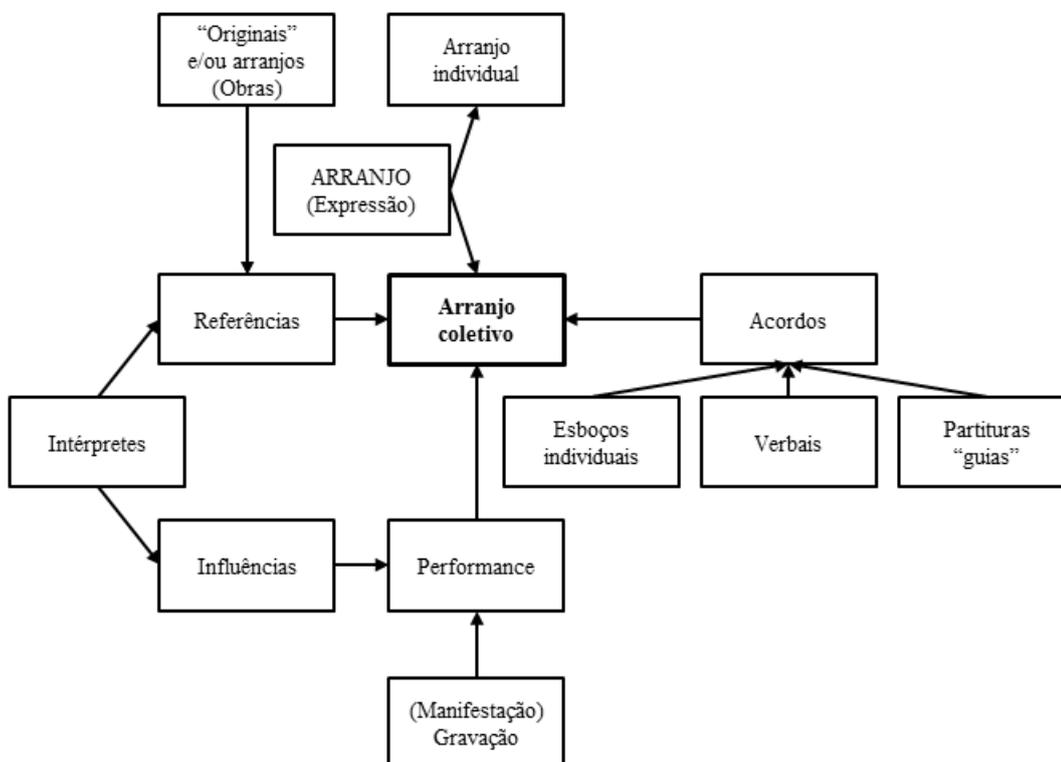
A classe *Time-span* foi utilizada primeiramente no CIDOC CRM e o FRBRoo a empresta sem fazer qualquer adaptação no seu conceito ou na sua hierarquia. A definição é mesma nos dois modelos e quer dizer é usado para definir a extensão temporal das instâncias das classes *Period* e *Event*, além de qualquer outro fenômeno válido por um certo tempo. O termo não possui outras conotações semânticas. As instâncias desta classe podem ser consideradas como aproximações dos *Time-Spans* reais das entidades temporais. As propriedades destinam-se a permitir que essas aproximações sejam expressas com precisão. Um caso extremo de aproximação, pode, por exemplo, definir um intervalo de tempo com início, final e duração desconhecidos e quando usado como um *Time-Span* comum para dois eventos ele os define como sendo simultâneos, mesmo que nada mais fosse conhecido.

O IFLA LRM adota também essa classe e a compreensão é aproximada dos modelos anteriores, que inclui um período de tempo que pode ser identificado pela especificação do seu início e fim. A duração resultante pode ser associada a ações ou ocorrências durante este período de tempo. A informação disponível para o catalogador, ou o inerente às características do período de tempo que está sendo identificado, será refletida no grau de precisão usado na gravação de uma extensão temporal. Por exemplo, o “século XIV” pode ser suficientemente preciso para o registro do início do Renascimento, enquanto uma década pode ser mais apropriada ao identificar o início de um estilo musical.

Na adaptação do esquema proveniente do DOREMUS para a música brasileira, o *time-span* pode ser interpretado como a data específica ou período de criação de um arranjo. Esta informação pode ser obtida quando um arranjo é publicado ou na solicitação às associações que mantêm o registro de propriedade intelectual desse arranjo. De acordo com os relatos dos participantes, na maioria das vezes a prática é de se fazer o registro escrito unicamente para servir à *performance* que originará a gravação e não será localizado a não ser que acervos de arranjadores sejam transferidos para instituições como bibliotecas, museus ou arquivos. Sugere-se que sejam incentivadas ações para o depósito legal de arranjos de música brasileira como uma maneira de perpetuar esse patrimônio cultural, mas, para isso, o valor pago a detentores de direito autoral precisa ser repensado – os interesses de perpetuação devem sobrepor-se aos comerciais

– uma vez que seria pago na disponibilização do arranjo e na gravação. Menciona-se o acervo pertencente ao Instituto Tom Jobim, que detém os arranjos manuscritos ou impressos de vários artistas.

Figura 13: O processo de arranjo coletivo



O arranjo coletivo, esquematizado na Figura 13, é executado pelos intérpretes (em conjunto), o resultado é o áudio se os acordos forem verbais ou gerarem uma guia anotada por um líder ou por cada músico como um lembrete. O esquema empresta do DOREMUS (herdado do FRBRoo) para explicar a *performance* que aparentemente representa esses acordos com a classe *Performance Plan*. Choffé e Leresche (2009) explicam que uma *performance* executa uma *Performance Plan* que oferece uma maneira prática de descrever intenções ou colaborações que levaram à *performance* real. Por exemplo, a escolha de uma partitura específica ou de um estilo de interpretação específico. É relevante compreender que para os autores a *Performance Work* no FRBRoo está no mesmo nível que um *Individual Work* que é sugerido nesta tese como o arranjo. No caso do *Music Ontology*, a *performance* é subclasse de evento, assim como o arranjo. Sugere-se a partir dos relatos desta pesquisa que seja considerado, na perspectiva do arranjo coletivo, uma relação entre o arranjo e a *performance* a ele relacionado que gera a gravação.

Pelo menos dois conceitos estão relacionados à criação coletiva: referências e influências. Foram conceitos que emergiram dos depoimentos e são sugeridos para situar, no primeiro caso, as versões (gravações ou partituras) que influenciam os músicos, quando estão exercendo a atividade de arranjo, (tais referências podem ser de gravações da mesma música ou ideias musicais que emergem a partir de suas experiências auditivas de outras músicas) e, no segundo, quais são as pessoas que influenciam na interpretação do artista, quer dizer que o artista cria o seu estilo próprio a partir da observação de outros artistas¹⁷⁷. Nos depoimentos dos participantes, artistas mais experientes são identificados pelos seus estilos pessoais, inclusive, a escolha de intérpretes para as gravações tem como critério este aspecto.

O modelo DOREMUS faz um uso mínimo das obras do FRBRoo e do uso extensivo das expressões do FRBRoo, agrupadas em *Complex Works* por meio de suas respectivas obras associadas. Choffé e Leresche (2009) descrevem uma obra sobre a expressão criada pela classe *Expression Creation* e não na *Individual Work*. Uma das razões exposta pelos autores é que um *Individual Work* corresponde a uma única *Self-Contained Expression* e escolhe o nível da expressão porque tem a ver com a implementação real da obra, incluindo o seu número de catálogo ou o seu número de ordenação (Sinfonia n. 5, por exemplo) e várias categorizações. Em termos práticos, a expressão é um objeto informacional, tendo assim a capacidade de ser incorporada em outras expressões, como é o caso das *performances* e das publicações.

Na adaptação da ideia do DOREMUS, a classe *Self-Contained Expression* é o arranjo concebido que pode ser apresentado em um registro escrito, inclusive contendo um registro de propriedade intelectual. Nos depoimentos, isso acontece quando o arranjador recebe uma encomenda ou quando envolve alguma publicação para fins de ensino. Associada a essa classe está a *Performance Work*. A diferença principal da música clássica encontra-se exatamente neste aspecto – as *performances* não estão baseadas nas composições, mas nos arranjos e cada arranjo gera uma *performance* única, no caso da música popular. Na tradição da música ocidental, as várias *performances* de uma composição seguem exatamente as mesmas notas, ritmos, harmonias, estrutura e até mesmo o estilo do “original”, ou seja, a interpretação é baseada nos estudos que envolvem a análise das formas musicais e da sonoridade mais apropriada que reflete ao estilo de determinada época. Na popular, os arranjos geram versões únicas de *performance*, uma vez que outra *performance* será diferenciada principalmente em seu aspecto interpretativo e de improvisação, que refletem o estilo pessoal de cada artista.

¹⁷⁷ Na *performance* da música popular, uma das práticas dos músicos iniciantes ou semiprofissionais é o *cover*, ou seja, é a cópia da *performance* de artistas exatamente como foram gravadas por eles (GREEN, 2001).

Gênero musical, como já discutido na seção 5.4, pode ser extremamente ambíguo. Por exemplo, se alguém diz que uma música é samba como é possível interpretar de qual samba ele está falando? Compreende-se que o aspecto que mais aproxima o contexto cultural para explicar o fenômeno da música brasileira tratada nesta tese esteja vinculado ao gênero musical. Os padrões de catalogação que têm a música clássica como perspectiva para a organização consideram que a forma seja um atributo da obra, ou seja, a ideia do compositor já é estruturada de alguma forma, seguindo um padrão estético que provavelmente circunda o seu contexto cultural, temporal e local. Neste sentido, mais uma vez a ideia de que o arranjo deve ser visto como obra sobrepõe-se ao entendimento inicial do FRBRer. Se o gênero musical está para a música popular assim como a forma musical está para a música clássica, então, considera-se que o entendimento seja o mesmo. No entanto, o DOREMUS sugere que o gênero seja compreendido na esfera da expressão.

Na popular, o próprio conceito muda com o tempo e sofre transformações externas a ela dependendo da época, do local, da experiência musical e das pressões do mercado. Por isso, análises apenas cognitivas do ponto de vista dos elementos musicais podem ser insuficientes para delimitar claramente um gênero musical.

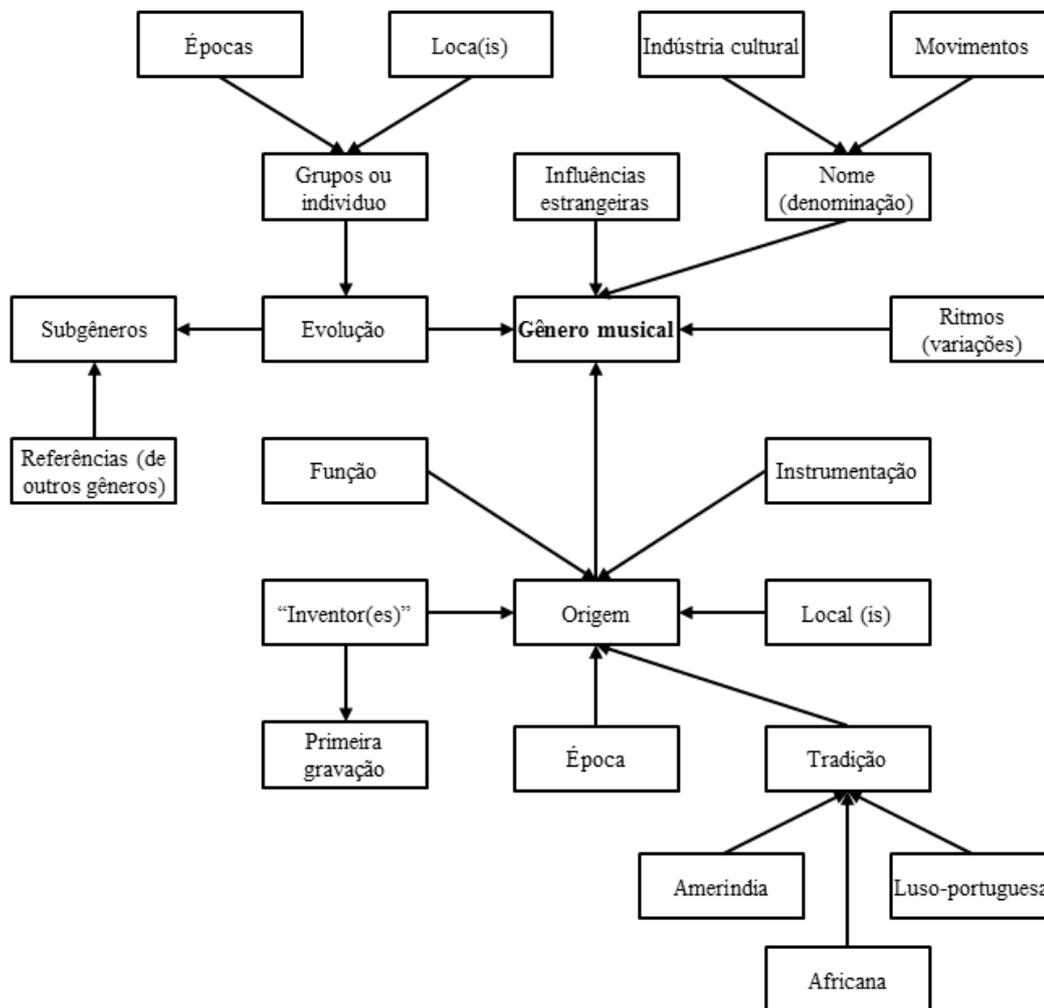
No MO, o gênero pode ser definido por qualquer taxonomia ou pela DBPedia¹⁷⁸ e está relacionado ao *Thing*. Na orientação da LC/MLA, a recomendação é o uso do LCGFT para materiais de música que substituirão o uso de LCSH no novo padrão – a RDA – e deverão ser informação no campo 655 do MARC e não mais no 650 (como recomendado no LCSH). No *Variationi* parece confuso quando é exemplificado “concerto” no nível da expressão a classe *Content Type*. No *EthnoMuse*, gênero é um subtipo de *Content Type* e é atribuído à obra. No IFLA LRM não aparece gênero como atributo, mas pode-se inferir que o Atributo Representativo da expressão relacionado à entidade obra possa abranger esta informação, ou seja, o modelo permite a criação de categorias ligadas à obra dependendo do tipo de informação (RES) que é organizado.

No entanto, embora as alternativas apontem soluções para a designação de gêneros musicais, em uma perspectiva ontológica, sugere-se que o termo seja compreendido a partir de classes ou subclasses que se conectem a ele no intuito de prover a sua desambiguação. A Figura 14 teve como base a revisão de literatura realizada na seção 2.1 desta tese discutida à luz dos

¹⁷⁸ A DBPedia é um projeto cujo objetivo é extrair conteúdo estruturado das informações da *Wikipédia* e disponibilizá-lo na *web*. Mais informações em: <http://wiki.dbpedia.org/>.

insumos da entrevista e toma como referência a música popular, brasileira e de produção restrita.

Figura 14: Proposta de estrutura para gênero musical



No Brasil, a música popular teve a sua gênese em fins do século XVIII e início do século XX com as origens nos seguintes gêneros musicais: o lundu e a modinha. A música brasileira enquanto identidade nacional possui dois importantes marcos: uma primeira ênfase na música erudita, começando com a Semana de 1922 e se fortalecendo com os modernistas em torno de Mário de Andrade; e uma segunda, iniciada pelo movimento da bossa nova e radicalizada pelos Tropicalistas na área da música popular (ULHÔA, 1997). No esquema, considera-se a segunda ênfase – a da bossa nova – que envolvem os relatos de vinte participantes.

Um gênero musical da música popular e brasileira encontrado nesta pesquisa surge a partir de uma origem que tem como marco principal a primeira gravação – nem sempre essa gravação se torna “obra” na música brasileira popular, como é o caso das regravações de choro

e samba da FUNARTE. Além disso, a origem de um gênero é marcada por alguma música tradicional (regional ou da cultura popular) que se mistura às influências estrangeiras. A origem inclui a função que, em geral, volta-se à expressão da vida cotidiana de seus criadores e vincula-se em certa medida, mas não exclusivamente à demanda da indústria da música. O “inventor” geralmente está relacionado ao primeiro artista que gravou determinado gênero e/ou foi responsável pela sua divulgação fora dos limites locais ou regionais. A origem também pressupõe instrumentos musicais que foram primeiramente utilizados pelos “criadores” do estilo. Além disso, pode incluir o local e a época em que o gênero foi divulgado por meio de uma gravação.

A evolução de um gênero musical se dá quando grupos ou indivíduos que vivem em épocas diferentes e locais adaptam estilos a influências que não são aquelas reconhecidas na sua origem. Há alguns casos que a tradição musical é mantida, ou seja, criadores mantêm os aspectos estilísticos sem alterar a maneira como o gênero emergiu. Nos depoimentos percebe-se uma busca na manutenção de uma tradição começada a partir da bossa nova e expande-se apenas para transformar as canções em música instrumental (MPBI ou *jazz* brasileiro). Neste caso, a busca por “originais” se torna uma prática que guia a concepção de arranjos e a interpretação de músicas brasileiras.

Percebe-se que os nomes adotados para os gêneros musicais podem ter um sentido amplo e significar um movimento com pretensões de resgate da cultura popular, como ocorreu no Tropicalismo ou ainda uma interpretação de vários ritmos brasileiros, como é o caso da bossa nova na perspectiva de Carlos Lyra (1999):

(...) não é apenas samba, mas sim um estilo de música popular que, independentemente das influências marcantes do jazz norte-americano, do impressionismo de Ravel e Debussy e da música de autores nacionais como Villa-Lobos, engloba os mais distintos e variados ritmos brasileiros: samba, marcha-rancho, modinha, baião, valsa, samba-canção, para citar alguns (LYRA, 1999, p. 9).

Para um dos participantes, uma palavra que substituiria gênero musical seria *swing*, que envolve a interpretação, o modo de tocar com sotaque e identidade brasileira. Esse conceito pode ser extremamente abstrato à medida da impossibilidade de verbalizar os movimentos corporais relativos aos efeitos sonoros produzidos pelos instrumentos musicais e pelas vozes. Os métodos de ensino adotam gravações em CD que exemplificam a maneira como o aluno deve executar. Sugere-se que a identificação do *swing* possa ser feita a partir de uma denominação de “ritmo” na perspectiva de um especialista da música que se pretende organizar ou os artistas devam ser procurados para fornecerem informações mais precisas.

Algumas categorias já discutidas anteriormente podem ser acrescidas ao modelo IFLA LRM como atributo relativo à expressão: referência, influência e linguagem. Os termos foram cunhados a partir da análise dos relatos dos participantes desta pesquisa.

“Referência” é um termo que aparece em todas as entrevistas. O seu conceito pode ser explicado como:

- (i) Relacionado a uma gravação “original”, que quer dizer aquela gravação do ritmo tradicional tocado em determinada região do país ou que é divulgado por um artista conhecido. Ainda inclui uma gravação mais moderna, que pode combinar ritmos tradicionais com outros ritmos. Além disso, os vídeos de *performances* se tornam necessários para extrair mais detalhes das referências das gravações que se quer utilizar.

Eu penso referência como algo material, musical... por exemplo, estou falando muito de áudio visual, então uma gravação que já é consagrada, de certa forma, pelos músicos, no meio musical, e você, que vê um baião em Luiz Gonzaga... então tem aquilo com a gravação mais antiga; vai nos primórdios, na raiz. Então, algo um pouco menos misturado do que vemos hoje em dia. Algo em que você vai beber na fonte. Onde está a fonte daquele ritmo? Onde está a fonte do Maracatu? Vai pra Pernambuco, buscar os grupos regionais... eu vejo isso como referências. Estou falando de referências tradicionais, se eu as quiser. Pode ser que queira uma referência fusion, algo mais misturado. É o fusion seria a fusão de um ritmo tradicional com outros ritmos, como acontece muito hoje em dia. Tem show de Funk, um monte de coisa acontecendo, e, às vezes, você quer esse tipo de referência e vai pegar. Pega um trio mais moderno, o nosso, Kiko Freitas na bateria, Nelson Farias, essas coisas (P11, p. 5. Grifo nosso).

Tem coisas que você tem que buscar referência (...) um Ijexá [por exemplo], aí escuto Filhos de Gandhi, da Bahia, para poder incorporar um pouquinho. Geralmente, busco as referências (P16, p. 6. Grifo nosso).

(...) eu gosto muito de usar vídeo como referência para mim mesmo quando vou tocar, e pensar: “vou fazer um baião bem tradicional dessa música”, aí eu pego aquele baiãozinho, Luiz Gonzaga, Mara Inês, precursores do baião na música. O visual também me dá muito aquela questão da identidade do ritmo. São coisas que saem do papel para mim, acho que transcendem (P11, p. 2. Grifo nosso).

- (ii) A gravação exata de um dado artista ou grupo, quando a intenção é realizar a cópia de um estilo de um artista ou grupo.

(...) já deram a referência. É a gravação feita pelos compositores, pela dupla Fernando e Sorocaba. A dupla queria ao máximo que fizéssemos naquela ocasião ao vivo... na verdade era um cover (P1, p.20).

- (iii) Fontes (em geral, músicos) utilizadas quando se quer compreender a técnica de um instrumento musical ou adaptá-la para tocar músicas da própria cultura.

Quem começou essa questão da bateria brasileira. Porque, antigamente, claro, as referências que se tinham eram todas de fora. Então, você criou um jeito de adaptar aquilo, aquela formação de fora para dentro do seu contexto cultural (P15, p. 8).

Hoje vou colocar Hamilton de Holanda também, daqui de Brasília, por que não? É um jovem, mas já está deixando um marco e uma história inclusive no instrumento. [Ele] é nossa referência no instrumento (P13, p. 23. Grifo nosso).

- (vi) Algo que pode ser encontrado em qualquer música, principalmente pela grande disponibilidade de informações (e de gravações) que os artistas atuais podem acessar e utilizar em suas composições e *performances*. Referência=influência.

Eu vejo que é raro um músico, hoje em dia, ter apenas uma referência. Até pelo estilo de vida mesmo. Você está bombardeado por tudo (...). Que, hoje em dia, é tudo muito misturado. Você não pode dizer que toca uma música totalmente tradicional. Eu sou uma mistura dessas informações e referências. (...) e vamos achando as referências de outros. Qual é aquele som? Parece com esse. Motivou aquele a fazer isso. Então, a música é uma eterna pesquisa (P15, p. 6; 9-10. Grifo nosso).

- (v) Envolvendo desde a música “erudita”, passando pelas manifestações culturais que não possuem a figura de um compositor (são práticas comunitárias) até estilos musicais, cantores ou grupos musicais específicos.

Eu diria que o princípio foi mesmo essa música brasileira mais urbana, a popular mais urbana, essa MPB, a própria bossa nova. Chico Buarque é uma referência muito forte, herdada também dos meus pais. Continua sendo uma referência muito importante para mim, mas isso foi se ampliando muito. Eu acabei tendo contato também, não profundamente, mas com muitas manifestações culturais ditas folclóricas (P14, p. 7. Grifo nosso).

(...) o Chico Buarque é um cara que é referência para mim muito forte (P14, p. 12. Grifo nosso).

(...) precisamos conhecer os ritmos, conhecer nossa diversidade para trabalhar nesse meio popular. E quem trabalha com menos academia sabe mais disso. Porque você vai no Zé do Pife e eles estão tocando com autenticidade, ele conhece e tem essas referências na cabeça. E, às vezes, a gente tenta fazer o negócio por um caminho meio acadêmico... acho que não é a resposta para música popular (P11, p. 7. Grifo nosso).

O André Mehmari pode tocar o piano dele de uma forma super erudita, ele tem lá a raiz. No curso de verão ele falou bem assim: “eu não toco samba no piano. Vou acompanhar Monica Salmaso no sambinha... Vou fazer uma coisa mais desconstruída, eu gosto de transitar pelos universos eruditos (...) então, isso tudo tá misturado e é maravilhoso, só que você vê que ele tem as referências da música dele, então é legal. Isso traz a gente praquela identidade da música brasileira. Então, se você realmente só bebe em outras fontes, você pode ser brasileiro e estar no Brasil, a música não vai entrar nesse universo que estamos falando (P11, p. 9-10. Grifo nosso).

Tenho minhas referências tradicionais e contemporâneas, isso eu acho bem importante. Então, eu acho que essa música se delimita não tampo na temporalidade, mas nesse fazer instrumental, nessa coisa da música instrumental, que tem relação com nossas raízes brasileiras, apesar de toda a mistura (P11, p. 11-12. Grifo nosso).

- (vi) Incluindo repertórios ou artistas que são característicos de um estilo musical, conforme um seguimento profissional no campo da música popular.

(...) se pegarmos aqui alguma música, por exemplo quando pensamos: “Oh Madalena, meu peito percebeu” todo mundo vai lembrar de uma gravação da Elis

Regina; um ou outro vai lembrar que a música é do Ivan Lins. Na verdade, o músico não pensa nisso na hora que ele está procurando uma música, quando ele vai ouvir. O cara fala para o conjunto: “Vamos tocar tal música gente, dá uma ouvida na música tal”. Geralmente o cara não vai dar uma referência a respeito. “Ouça a gravação de fulano ou beltrano”, geralmente isso não acontece. Ou seja, você vai ter que ir por suas próprias pernas procurar saber da música. Hoje em dia isso é muito mais fácil (P13, p. 12. Grifo nosso).

Você entra no estúdio, faz um grupo de WhatsApp e fala: “galera, ouve isso”, e coloca os links. **Eu preciso desses links, desse material para mandar e para eu ouvir e ter referências.** “Vamos fazer groove mais ou menos assim”, e manda três vídeos do Youtube; fala: “Batera, pega essa levada aqui para fazer isso meio xaxado”, então vamos nos falando, trocando esse tipo de informação, e depois entramos nos estúdios e vira uma coisa meio de trocas orais (P11, p. 3-4. Grifo nosso).

(vii) Incluindo muitos estilos musicais, no caso de músicos autorais que produzem no campo mais restrito e sem uma preocupação nas tendências do mercado.

(...) os artistas autorais têm uma dificuldade porque são muitas referências, muitas influências, e você acaba colocando em várias caixinhas, vários estilos (P. 11, p. 35. Grifo nosso).

(viii) No caso do aprendizado de um estilo musical específico, envolve artistas do mesmo instrumento musical que se quer aprender e o processo envolve inicialmente a cópia deles para depois se chegar a um estilo pessoal.

Acho que ele tem que ir atrás de uma referência, uma pessoa que entenda de choro e pedir as melhores referências do que ele quer aprender. Se é violão, ele tem que escutar, necessariamente, os grandes violonistas, o Dino Sete Cordas, o Rafael Rabelo, Valter Silva, Rogério Caetano. Tem diversos grandes violonistas que compõem o universo do choro. Ele quer aprender a fazer variações, ele precisa estudar o Pixinguinha, ele precisa escutar o Jacó do Bandolim. Ele quer sonoridade, tem que escutar Valdir Azevedo no cavaquinho, que tinha uma sonoridade única, o próprio Jacó. E assim ele vai criando uma bagagem sonora dentro dele que vira referência, então, ele vai buscar esse som que tem na cabeça dele. **Só que não é só uma questão de intensidade, de dinâmica, é uma questão do som que ele vai criar. Porque não é um som padrão, cada músico tem a sua digital sonora** (P9, p. 5-6. Grifo nosso).

Eu acho que quem quer aprender choro, precisa ir atrás dos pontos de referência. E ir desenvolvendo aos poucos, isso não é do dia para a noite. Leva um tempo, tem que sentar, escutar, tentar reproduzir igualzinho você ouviu, **desde o tipo de intensidade, até a questão rítmica. É um trabalho de cópia das referências e depois você vai elaborando o seu estilo** (P9, p. 6. Grifo nosso).

No cruzamento da literatura com os insumos das entrevistas, apreende-se que o termo “estilo” é empregado sob duas perspectivas: como sinônimo de gênero e para caracterizar a maneira particular que cada artista brasileiro incorpora a partir das influências musicais que recebe ao longo de sua carreira profissional. Influência também é um termo muito mencionado pelos entrevistados e, por vezes, citados no mesmo período quase que como um sinônimo de “referência”. A partir dos insumos das entrevistas é possível conceituar “influência” como:

- (i) Algo mais amplo que extrapola o estilo de um determinado artista ou grupo, ou seja, considera fontes mais amplas, como as características mais gerais que podem ser encontradas em um estilo musical, por exemplo.

*(...) ficou uma introdução belíssima, eu tocando aqui baixo acústico, na outra estou tocando baixo elétrico, e nessa estou tocando baixo acústico de uma maneira bem solta, **apesar de ser uma bossa**, mas meu baixo está um baixo muito solto, **já com uma influência jazzística** (P16, p. 26. Grifo nosso).*

*Ivan Lins, por exemplo, brinca porque ele escreveu muito fado. Mas ele usa uma expressão, ele fala que não é um compositor de fado, mas que faz “música brasileira com influências fadistas”. Eu podia falar que **minha música é brasileira com influências do tango, portenhas**, que seria uma realidade (P13, p. 14. Grifo nosso).*

- (ii) Incluindo a música regional de outros países, mas sem especificá-la. Aparentemente envolve uma música mais distante de um artista, que tem um conhecimento mais geral e não tão específico.

*Mesmo em músicas muito regionais a gente tem muita influência externa. Acho que a cultura ela não se dá por um traço mapa do Brasil. Ela se dá onde está inserida. Então, o rio-grandense afirma que só é gaúcho quem nasce no Rio Grande do Sul. Mas o mundo olha para expressão como expressão cultural. Não como estado. Então, para o mundo, paraguaio, chileno, argentino, uruguaio, rio-grandense, paranaense e catarinense são gaúchos. A gente falou de três estados brasileiros e mais quatro países que cultivam aquelas coisas de tomar chimarrão, de fazer churrasco. E aquilo influencia as músicas deles. E nasce vários gêneros. Mas **não é uma coisa que dá para dizer que é só brasileiro, só argentino ou só uruguaio**. É como se eu pegasse a música latina. É mais fácil falar de música latina do que falar de salsa ou merengue. São vários países que formam uma cultura (...). Então, **eu acho que a gente tem algumas coisas que daria para dizer que isso é nosso. Mas não porque isso nasceu genuinamente nosso, mas porque a gente conseguiu formatar e gerar alguma coisa inédita a partir da nossa concepção** (P12, p. 13-14. Grifo nosso).*

*(...) essa música foi justamente composta em dois ambientes geográficos, então, para mim ela é metade brasileira, eu penso nela assim. Uma certa inspiração em samba-choro, samba-jazz, na parte B; na parte A já uma coisa mais funkeada, e com algumas referências de um funk mais brasileiro. Mas de certa forma, **com influência dos Estados Unidos** (P11, p. 14. Grifo nosso).*

- (iii) Tendo um significado mais geral, que pode incluir a tradição ou a modernidade ou ainda aspectos relacionados à indústria cultural.

*Mas é uma música que foi sendo produzida e tendo influências de pessoas do Brasil todo e, aos poucos, a coisa foi tendo tempo de se espalhar, de se consolidar, diferente de hoje, que **a gente percebe que as coisas são criadas meio que como um produto, uma mercadoria** (P9, p. 10. Grifo nosso).*

Tem o estilo tradicional, o choro mais clássico e tem um choro que eu considero moderno. Que aí você já tem mais liberdade, mais o diálogo com outras influências você tem mais improvisado, você tem uma expansão no que era conhecido como choro, tradicional, enfim, mais possibilidades de modulação, menos compromisso com as regras (P9, p. 14. Grifo nosso).

Linguagem é utilizada pelos músicos profissionais para designar elementos estilísticos (com relação às características mais intrínsecas à música) que distinguem os estilos musicais. Inclui as escolhas de timbre, para o caso de um tecladista que imitará outros instrumentos musicais, as configurações da harmonia com mais ou menos dissonâncias ou, ainda, a frases improvisadas ou não. Em outras palavras, a linguagem significa tocar exatamente como o estilo musical requer para ser reconhecido dentro de uma época específica que foi produzido.

Seriam as frases, a própria harmonia em si... em alguns contextos você não pode ter uma harmonia muito carregada de sonorância. Já é algo que o jazz, bossa nova e outros gêneros dão uma liberdade maior. (...) quando eu falo de linguagem é justamente isso: o tipo de timbre utilizado; se for tocar uma música dos anos 80, dentro do teclado existe um tipo de som que é específico daquela época. Então, se a pessoa quer fazer tipo uma banda retro, tipo anos 80, tentamos resgatar o mais fiel possível ao arranjo original. Agora, se você quer fazer uma roupagem nova ou buscar outro arranjo já feito por outro músico daquela música dos anos 80, claro que você vai ter uma gama de sons mais atuais (P1, p. 4-5. Grifo nosso).

Eu acho que é linguagem, né? Acho que seria a linguagem do choro, assim como tem a linguagem do jazz. O que faz o jazz soar verdadeiro, genuíno? Porque quando eles escutam a gente tocando, pra eles não é também, eles têm certas sutilezas que a gente não consegue perceber, porque é da cultura. O músico de choro também, quando chega alguém de fora, de outro estilo, a gente percebe na hora que falta a ele certas sutilezas musicais. Só que não necessariamente vai ficar ruim, só quer dizer que ele não foi criado dentro dessa tradição. Mas eu acho que isso se refere à linguagem, que aí abarca o ritmo, a interpretação, a intensidade que você toca, que a gente chama de pegada no choro – o cara tem pegada de chorão (P9, p. 4. Grifo nosso).

5.5.1 Obra musical

Embora o conceito da classe obra nos modelos conceituais não seja algo a ser discutido no âmbito da autenticidade (o que é ou não o original), pois o que determina a obra são várias instanciações que estão, de alguma forma, ligadas a ela com similares em maior ou menor grau. No entanto, considera-se que na literatura o assunto é tratado na perspectiva mais ontológica e os achados desta tese podem auxiliar o entendimento de obra musical quando se tratar da informação musical brasileira apresentada no recorte desta pesquisa. Além disso, a discussão não é encontrar a obra mais original ou autêntica, mas descobrir o que esta comunidade de músicos brasileiros profissionais (representados pelos vinte e dois participantes) concordam a respeito deste tema e localizar a ideia de obra musical no cenário da cultura brasileira.

Obra musical (tradução do termo “*musical works*”) é definida por Smiraglia (2002) a partir do termo obras (*works*), que são artefatos das culturas das quais se originam e contêm representações de conhecimentos registrados e que são criadas para comunicarem por meio de várias fronteiras culturais e temporais aos potenciais consumidores (leitores, acadêmicos, etc.).

E obras musicais são concepções sonoro-intelectuais que tomam a forma de documentos de várias maneiras, como um som em uma *performance* ou sua representação em uma partitura. Também são meios pelos quais as ideias musicais são capturadas até o fim do contínuo, podendo ser reproduzidas ou absorvidas por outros. O conceito de obra é externo ao seu conteúdo, enquanto juízo de valor. Nos relatos, percebem-se que os aspectos levantados complementam as ideias deste autor e esclarecem que nem sempre a originalidade é encontrada, mas ela pode estar retratada nas ideias de um arranjador.

Porque ele é o criador da obra, assim a gente ouviu falar de originalidade e a originalidade está no ato da composição. O ato da composição e a originalidade (P2, p. 5. Grifo nosso).

O original, para mim, é o que está mais próximo do criador. Então, por exemplo, você pegar uma música de Cartola. Quando consegue uma gravação do Cartola, dele próprio, é maravilhoso. Você vê como ele concedeu. Você percebe que tem um monte de erros que você trabalha, tecnicamente, para produzir, arranjar para um grupo. Porque faz de forma empírica. E você vai e busca como ele fez. Depois, você faz o seu ajuste para dar um acabamento. Mas partiu não do ajuste de outro. Porque, se você ouve uma composição, jamais adiante, não pelo compositor original. Você já vê essa composição mexida. Então, você se mistura com aquele arranjador. Já não está tão próximo do original. Então, seu produto também não será tão original. Porque já passou por outras. Daí, a necessidade de buscar o mais próximo da origem (P18, p. 4. Grifo nosso).

A “autenticidade” é discutida por Wasserman e Napolitano (2000) de uma perspectiva historiográfica como tendo duas correntes: a primeira refere-se à busca pelas origens, a raiz, e, a segunda relaciona-se aos diversos setores formativos da musicalidade brasileira sem se preocupar com o mais autêntico. Para os entrevistados, o conceito de autenticidade também aparece diversas vezes no discurso sobre o que pode ser considerado como música brasileira. O autêntico se refere a algum elemento musical que está inserido em uma cultura específica. Como o ritmo é assinalado pelos entrevistados (e também na literatura) como sendo o que mais distingue a música brasileira, os relatos também destacam aspectos que remetem à autenticidade como a proximidade desses ritmos com a cultura brasileira, com um local de origem ou com um compositor brasileiro (música brasileira feita no Brasil).

(...) eu delimitaria [a música brasileira] nesse universo, que é uma música que bebe dessa autenticidade que falamos, essa música inserida nessas culturas, nesses ritmos, que já está fusionado a muito tempo com o jazz, a improvisação e com linguagens mais soltas, mas contemporâneas, harmonias diferentes (P11, p. 11. Grifo nosso).

*(...) eu faço questão de, no ritmo, entender o que eu estou querendo. **Beber bem nessa fonte de autenticidade rítmica brasileira*** (P11, p. 14. Grifo nosso).

É o ritmo inserido em sua cultura, e irmos buscar nessa fonte, nessa inserção de como eles se inseria ali. Isso eu acho que é a autenticidade mesmo. Não que a perda dessa autenticidade seja ruim, eu acho maravilhosa. Acho que as misturas vêm por

*um bem maior, mas realmente, acho que é isso. **A inserção dessa música nesse contexto cultural de onde ela veio. Isso é importante** (P11, p. 10-11. Grifo nosso).*

*Quando a música brasileira se relaciona com a nossa raiz, essa diversidade enorme de ritmos que temos, eu vejo isso mais como uma música autêntica brasileira. Acho que nenhuma mistura desqualifica isso. Se você vê isso por trás e sente **que o compositor está trabalhando com aquilo de uma forma autêntica**, acho que já justifica, pode ser bacana. É claro que tem gente aqui que: “beleza, **rock brasileiro bem naquela pegada [norte]-americana, mas o cara é brasileiro e está fazendo aqui**”. É música brasileira? É, mas eu acho que sai um pouco desse escopo. (P11, p. 9. Grifo nosso).*

As obras musicais consideradas neste recorte de música brasileira popular, elaborada ou de produção restrita são entendidas como as referências tomadas pelos arranjadores para o desenvolvimento intelectual e artísticas de seus arranjos e caracterizam-se:

- (i) Pelas gravações mais originais que podem ser encontradas no local de origem ou por meio do seu principal divulgador.

*Mas quando eu vou buscar, por exemplo, qualquer coisa de música brasileira, **eu vou bem lá das origens mesmo. Se eu vou ouvir um baião, eu vou escutar as gravações lá de Luiz Gonzaga lá de trás, para entender. Por que isso vai sendo modificado, vai sendo estilizado. E hoje em dia, as pessoas meio que vão no estilizado, esquecem a referência lá atrás.** (P3, p. 9. Grifo nosso).*

- (ii) Por registros gravados, em sua maior parte, mas não excluem as partituras. A primeira gravação dessas obras deve ser priorizadas para se conhecer as ideias do próprio compositor ou de interpretações supervisionadas por ele ou próximas à época em que foram compostas.

***A minha primeira demanda é achar o áudio**, porque a partitura não existe em música popular brasileira. Ainda mais em música muito antiga, a nova geração que tem feito essas músicas através das partituras (P5, p. 6. Grifo nosso).*

*(...) um dos violonistas com quem eu toco até hoje, ele sempre falava para mim: “Serginho, **melhor escola são as gravações**. Porque quando eu comecei a estudar sete cordas, não tinha professor de sete cordas, não tinha uma escola de sete cordas. Então eu comecei a ouvir as gravações do Época de Ouro”, que era o regional mais antigo em atividade no Brasil, do Jacob Bandolim. E ele ia tirando as baixarias que o Dino 7 Cordas fazia, foi assim que ele aprendeu a tocar violão de sete cordas. Então, ele pegava todas as gravações do Jacob e ia tirando e todos aqueles choros, quando se tocava numa roda, ele já sabia acompanhar porque ele tinha aprendido com o Dino. E eu peguei esse conselho e fui ouvir o que para nós seria o mestre maior, que é o Altamiro Carrilho (P21, p. 3-4. Grifo nosso).*

*Eu acho **que a primeira gravação talvez**. Parece que a primeira vez que a gente vai gravar é aquela que foi concebida ideologicamente, depois daquele momento e primeira gravação a gente acaba mudando, querendo ouvir algo diferente. A gente acaba fazendo essa relação, para mim seria a primeira gravação. Quando a gente entrou no estúdio, foi pensado aquilo, tem aquelas pequenas negociações com os músicos, mas é o que foi concebido. O mais ideal eu acho que é aquela primeira gravação (P8, p. 9. Grifo nosso).*

- (iii) Como modificações, as adaptações ou arranjos que incluem mudanças de estilo, seguindo ou não tendências do mercado musical.

O resto que vem depois daquilo ali, na verdade, são adaptações, são arranjos, modificações de estilo, às vezes, para deixar a música com uma cara mais vendável, às vezes, pode colocar ela mais comercial, porque a indústria exige isso e não basta, às vezes, a música ser boa, ela tem que ser comercial. Ela tem que ter alguma coisa que faça vender (P2, p. 5. Grifo nosso).

- (iv) Pelo acesso e recuperação de gravações digitais disponíveis, principalmente pela Internet, uma vez que o aumento da produção fonográfica por músicos independentes talvez não corresponda à produção de músicas brasileiras depositadas na Biblioteca Nacional.

Mas, eu preciso achar um áudio, aí você já começa uma coisa muito difícil, porque onde que eu vou achar esse áudio, eu preciso achar alguém que tenha isso. Apesar de que com a Internet hoje, muita coisa o pessoal tem colocado no YouTube e você consegue encontrar. Mas, eu não conheço uma biblioteca em que eu possa encontrar isso. Eu sei que toda... parece, eu nunca confirmei essa informação, mas parece que todo CD que você produz, uma cópia vai parar a biblioteca brasileira nacional, mas eu não sei se sempre foi assim ou se eles têm tudo e a galera que produz e é independente (P5, p. 6. Grifo nosso).

- (v) Pela relevância de sua existência para o arranjador e para o intérprete, pois revela a intenção primeira do compositor daquela obra de modo que as futuras versões sobre ela não contenham erros de execução cometidos por terceiros.

Porque também você, quando vai fazer que vai ser gravado, apesar de que hoje em dia tudo se grava no celular e tal, você vai gravar músicas antigas e tem que tentar o máximo não errar, porque como é que você vai regravar uma composição para um arranjo ou mesmo tocar, que ela está errada. Aí isso perde a validade, aí você vai pensar assim, “mas, como é que vai saber?”, tem sempre alguém que sabe que aquilo está errado. Essa coisa de subestimar quem vai ouvir, tem sempre alguém que sabe (P5, p. 6. Grifo nosso).

- (vi) Dependendo da antiguidade da data de composição, pela dificuldade de acessar ou recuperar a mais original ou autêntica. Nesse caso, pesquisas são necessárias para encontrar a obra musical e envolvem elementos principalmente que tratam da vida e obra de um dado compositor e questões a respeito da discografia como o local em que foram produzidos os álbuns e seus encartes (as músicas digitais encontram-se muitas vezes separadas por faixas e desconectadas de agrupamentos originais que envolveram as gravações de um álbum), a editora responsável pelos direitos autorais de determinado compositor, entre outras. Álbum versus faixa (referências – álbum é um registro e faixas são vários registros).

Então, você tem que fazer essa pesquisa, aí entra pesquisar livros que falem do compositor, livros de história da música brasileira, e, é muito também a pesquisa a partir de discos. A gente fala de gravações, gravações porque a gente pensa em áudios separados, na verdade, são discos, são aqueles LPs antigos, ou CDs, você tem que ir atrás desses discos e isso é uma coisa que hoje está difícil de ser achado. Só mesmo colecionadores e alguns lugares, e aí você precisa ter aquelas informações. Você precisa saber, por exemplo, quem produziu o disco, qual é a editora, senão você nunca acha aquilo. (...) A música ela sempre tem uma música por trás, pesquisa tinha musicologia, então, essa coisa de encontrar os LPs, de encontrar os áudios, porque você não pode começar a fazer o arranjo de uma música, se você nunca ouviu a música. Não pode tocar uma música que você nunca tinha ouvido (P5, p. 7-8. Grifo nosso).

- (vii) Nas situações em que não é possível encontrar o original, uma versão conhecida da canção pode ser o início da busca para que um arranjador ou um intérprete possa encontrar insumos para os seus trabalhos. Nos relatos ressalta-se que alguns dos problemas mais comuns das obras musicais estão na identificação de autoria, pois a projeção nacional de um intérprete ultrapassa a do próprio compositor, ou da versão correta da letra pretendida pelo criador.

Vou dar um exemplo bem clássico, vou pegar o João Bosco. É um artista maravilhoso, mas todo mundo sabe que as músicas dele fizeram mais sucesso pela Elis Regina, do que com ele. Você tem por exemplo O Bêbado e a Equilibrista, que tem uma gravação linda dele. Mas todo mundo que for tocar essa música tem que ouvir Elis Regina cantando isso por milhares de motivos; pela interpretação dela ser uma coisa única, e pela música ter estourado em suas mãos. Ivan Lins a mesma coisa, a Elis Regina tem várias gravações de músicas dele. O Ivan Lins passou a cantar um pouco mais tarde também. O João Donato, as músicas dele têm uma relevância violenta como intérpretes, ele só veio cantar após a terceira fase de sua vida, depois da volta dos Estados Unidos. Têm várias gravações que na verdade não fizeram sucesso como compositor, então na música eu levo em consideração a gravação mais famosa. É assim que eu penso (...) Na Internet. Você vai ver que fatalmente a música, se você escreve o nome de uma música lá o que mais aparece com maior número de visualizações é aquela que ficou famosa, naturalmente (P13, p. 10-11. Grifo nosso).

Tive acesso a um mundo de músicas que eu cantava pelo intérprete de lá. Por exemplo, o Djavan. Fez sucesso na voz dele. Digo: “caraca, essa música é do Tom Jobim. Jurava que era do Djavan”. (...) Então, eu tinha essa falta de informação da música estar cantada, lindamente interpretada por uma cantora ou cantor que eu goste: Maria Betânia, Simone, Chico Buarque (P20, p. 4. Grifo nosso).

- (viii) Pelo gênero musical de origem pretendido pelo compositor e sua instrumentação original dentro de um estilo musical, além das adaptações dessa instrumentação por outros músicos relevantes que transformam a obra original em versões que são consideradas tão representativas quanto àquela do compositor.

(...) passa pelo primeiro entender os ritmos que compõem o samba, a instrumentação original do samba que compõe, que aí é tamborim, caixa, cuíca, reco-reco, pandeiro no samba de morro, samba de breque, no partido alto tem muito pandeiro, então, a gente dá esses elementos que formam o samba e como que a gente trouxe pro nosso universo, que é o universo de baixo, bateria, piano, e guitarra, que difere do universo

da origem do samba. A origem do samba não era bateria, não era contrabaixo, não era guitarra, não é piano. A origem do samba é cavaquinho, pandeiro, surdo, tamborim, é o violão. Ali a origem, e a gente traz para o nosso universo, dá a entender que você escuta o João Bosco, às vezes, você não tem nem tamborim, tem o violão dele, mas não tem nem instrumentos de percussão. Você tem, às vezes, ali um samba mais moderno do João, você tem baixo elétrico, bateria, guitarra, e ele, o violão. Várias gravações assim, então, é o universo que a gente tem aqui da demanda, e aqui a função do baixo específico. Aqui você pensa, “Ah, originalmente, o partido alto não tem baixo”. Partido alto era pandeiro, violão, bandolim, cavaquinho. E assim vai (P16, p. 18-19. Grifo nosso).

5.5.2 O conceito de arranjo

Embora não tenha sido adotado o termo “popular” para descrever a música brasileira, objeto desta tese, entende-se que essa música de tradição oral descrita pelos entrevistados tenha proximidade com as definições de música popular encontradas na literatura. E, por isso, assume-se que o arranjo aplicado à música clássica é diferente ao da música popular. Na música popular, (i) o arranjador participa frequentemente na criação da música original (como o caso arranjo de uma canção para ser executada por uma orquestra sob a direção de produtor, por exemplo); (ii) a flexibilidade da performance é grande na música popular – mesmo que um intérprete toque uma gravação de uma música original ou cante a mesma peça, não é incomum realizar a performance de uma maneira modificada; (iii) outro artista/intérprete pode fazer um *cover* da peça em um arranjo que difere da gravação original; e (iv) os arranjos não são distinguidos (como são na música clássica) porque isso não faz sentido para os usuários (KANAI, 2015).

Os estudos de Aragão (2001) focam na definição do termo relacionado à época de Pinxinguinha. Para ele, a palavra “arranjo” remete a diversos significados e as sutilezas existentes entre eles provocam, frequentemente, certa indefinição conceitual e uma imprecisão no discurso, observáveis tanto no cotidiano da prática musical quanto na literatura sobre música popular em geral. Para os entrevistados, as peculiaridades que envolvem os arranjos na música brasileira se aproximam de alguns aspectos levantados por Kanai (2015), ao explicar o arranjo no *jazz* e na música popular, pois:

- (i) Seu conceito envolve a maneira como o arranjador escolhe organizar os elementos musicais, que inclui a harmonização de uma melodia original do compositor, a criação de frases nos intervalos dessa melodia e a elaboração do baixo que, mesmo pensado a partir da harmonia, pode se desenvolver quase que independente como frases ou acompanhamento do ritmo.

Arranjo para mim é a forma de encadear os acordes, as frases que a gente cria nos espaços que a melodia deixa, os baixos, as formas de conduzir os baixos ou de encadear a harmonia junto com a melodia, né? (P2, p. 4. Grifo nosso).

- (ii) É realizado por meio da junção da melodia com a harmonia, ou seja, os acordes acompanham o movimento da melodia e não só a acompanham.

*Eram formas diferentes. Porque quando você não conhece muito você troca, você separa muito a harmonia e a melodia. Você trabalha o acorde e a melodia, duas coisas distintas, o acorde meramente acompanha a melodia e ponto final. **Quando você trabalha mais na área de arranjos não, uma coisa complementa mais a outra,** às vezes, a melodia está fazendo notas de tensão da harmonia, né, ou o acorde é formado e caminha junto com a melodia, às vezes, não é um acorde parado. Uma melodia caminhando, então isso muda um pouco a forma de ver, e aí a gente começaria a lidar com esse tipo de arranjo, eu acho que não é comum na música popular mais simples, né? Geralmente as coisas são mais separadinhas, você tem ali um acorde, uma batidazinha no acorde e a melodia cantando por cima daquilo ali (P2, p. 4. Grifo nosso).*

- (iii) Envolve organizar os elementos originais providos pelo compositor que, em geral, incluem melodia e harmonia, no caso das músicas instrumentais, para serem divulgados a uma plateia. Essa organização envolve introdução, estrutura, instrumentação, ritmo (e estilo), improvisação, entre outros, além de uma sistematização da atividade de “fazer arranjo” (perceber a melodia, experimentar harmonias e escrever as partes dos instrumentos e/ou das vozes¹⁷⁹) para alguns.

Eu encaro o arranjo como a roupa que você dá pra uma composição. A rigor, a composição é só melodia e harmonia. O que o arranjador faz? Ele pega uma melodia, uma harmonia, e coloca de uma maneira a ser apresentada pra alguém (P3, p. 12. Grifo nosso).

E é isso que o arranjador faz, ele organiza aquela composição, ele dá uma roupa àquela composição, ele dá um início, ele pensa na estrutura, quem vai tocar o que, como é o estilo, como é a levada, como que vai ser o final, se vai ter solo, se vai ter contracanto, e isso enriquece muito a música, a música, às vezes, por si só é uma boa música, mas, às vezes, ela é muito simples, e o arranjador é que vem e dá um requinte, uma roupa sofisticada, que embeleza essa música (P16, p. 21. Grifo nosso).

Ele [o arranjador] cria uma estrutura para mostrar essa música. Por exemplo, ele fala, “vamos fazer uma introdução, vamos apresentar o tema A, vamos apresentar o tema B, vamos fazer uma ponte, vamos fazer uma sessão de improviso de algum instrumento, aí vamos recapitular o A e vamos encerrar, fazendo uma Coda para fechar”. O arranjador cria a disposição da música para quem vai escutar, ele faz a arte final da apresentação da canção (P3, p. 12. Grifo nosso).

*Primeira coisa que eu faço é escutar a música que a pessoa pediu e aí eu percebo a melodia: **a melodia tem que manter.** A melodia parece que me leva para determinados caminhos, então, eu canto a melodia, pego o violão e já vou tocar aquilo. **Quando eu vou tocar e cantar aquela melodia, eu começo a experimentar combinação dessa melodia com harmonia,** então, a distância entre a melodia e a próxima nota,*

¹⁷⁹ Vozes, para o entrevistado, parece significar as partes separadas de cada instrumento musical (em geral, os instrumentos melódicos, pois os harmônicos reproduzem os acordes da harmonia) ou de vozes humanas.

*dissonâncias e eu vou fazendo essa construção por meio de experimentação. Depois disso, eu escrevo a melodia, harmonia e **parto para escrever as vozes** (P8, p. 5. Grifo nosso).*

- (iv) Considera as características da música original composta por outra pessoa, a exemplo do tema da letra; o estilo original do compositor quando o seu trabalho envolve realizar o arranjo próximo do original que implica conhecer a gravação mais próxima daquele compositor, quando ele não é o intérprete; e a melodia original feita pelo compositor. Para um dos participantes, o respeito ao original quer dizer conseguir manter a “essência” da música concebida pelo seu compositor.

*Nesse aspecto, **ele tem que levar em consideração as características da música**, por exemplo, se música tem letra, ele tem que levar em consideração a letra, se não vai fazer um arranjo todo alegre para uma música que tem uma letra toda triste, ou vice-versa (P3, p. 12. Grifo nosso).*

***Tem que ver a questão do estilo, se a música é uma bossa nova, você não vai fazer um arranjo pensando em funk**, que não vai ter nada a ver. Às vezes, o arranjador faz isso pra criar uma diferença, mas isso tem que ser bem pensado. De um modo geral, você vai fazer o que a música tá te pedindo. Basicamente, a função do arranjador é estruturar a apresentação da música, pra ela ser gravada ou ser apresentada ao vivo (P3, p. 13. Grifo nosso).*

*O arranjador, ele pensa como compositor nesses termos, mas **ele tem que respeitar a melodia, não tem jeito. Ele pode até mudar a harmonia, mas a melodia ele não muda, que é o principal da história**. A gente bate muito na tecla, se o acorde não tá dando certo, muda o acorde, você não vai alterar a música do cara, ela não é sua. Quando você vai buscar uma gravação ou vai buscar partitura, teria que saber, quem é o autor da música e quem é o autor do arranjo (P3, p. 13. Grifo nosso).*

*Eu procuro manter o que é mais evidente no original, ou seja, tem uma introdução que tem a melodia, eu mantenho aquilo e o que mudo é a base – o que está imperceptível. Eu consigo mudar esse contexto da melodia ali fazendo ela soar diferente – **a melodia é uma coisa que eu procuro sempre manter** (P8, p. 8. Grifo nosso).*

*(...) **o bom arranjador é aquele que consegue manter**, não vou falar ser fiel ao som, essa palavra, mas consegue manter **a essência**, essa é a palavra, você consegue manter a essência da composição, mas você consegue dar uma sofisticação maior, uma roupagem bonita, uma elegância, sonoridade rica (P16, p. 22. Grifo nosso).*

- (v) Envolve a pesquisa dos originais e das versões em materiais que disponibilizam partituras de quaisquer tipos (desde notação convencional até cifras) e locais onde possam ser encontradas gravações, o que nos dias atuais envolvem buscas pelo *YouTube*.

*Eu vou em busca de tudo. **Se tiver partitura, eu quero**; cifrada ou não. Melodia e cifra; ou partitura escrita; se alguém escreveu para flauta e piano eu vou lá e pego; se alguém escreveu pra violão e cavaquinho eu pego... mas não pra ver, pra escutar. **Eu gosto de pegar ela com o autor, se o autor gravou**. Aí, como eu te falei, eu faço um mapa na cabeça, começo a ouvir o que está soando e a ter ideias de estrutura (...) as vezes nessa minha procura inicial, a pessoa pediu tal música e eu vou procurar, por exemplo, vamos onde? No *YouTube*; no *YouTube* tem muita, muita, muita imagem, muito vídeo, que no caso não me interessa. Me interessa o áudio, o som, a letra, as vezes – é muito bacana você saber a letra (P6, p. 7-8. Grifo nosso).*

- (vi) Pode excluir um trabalho que é realizado a partir de outro arranjo (no caso o participante especificou que é um arranjo gravado), mas inclui quando há adaptação desse outro arranjo, a exemplo da mudança de elementos, como substituir vozes humanas por instrumentos musicais.

Quando eu pego uma reedição de música cantada, por exemplo, eu faço um arranjo para violão, aí sim, o arranjo é meu. Porque eu pensei nas vozes, na adaptação, em tudo que tem que ser feito, todos os elementos. Mas quando eu me baseio na gravação de outro eu não me considero arranjador (P9, p. 16. Grifo nosso).

- (vii) Mesmo que a regra do trabalho de “fazer arranjo” seja ter a figura de um arranjador que lidera os intérpretes, esse arranjo pode ser concebido de maneira coletiva quando, por exemplo, todos os músicos que formam uma banda para gravar opinem na estrutura, na improvisação das frases, no ritmo ou na levada, entre outros aspectos. Por vezes, o arranjo coletivo é feito pelos intérpretes a partir da ideia original do compositor que quer gravar a sua música e, neste caso, ele próprio acompanha as ideias que vão compor a gravação “original”. Aparentemente, neste tipo de arranjo, há pelo menos alguém do grupo que chama para si a responsabilidade de ser o arranjador, ou seja, há a necessidade de que alguém possa conduzir o grupo na criação coletiva. Um exemplo de grupo que praticava essa coletividade na concepção de arranjo eram os artistas que faziam parte do Clube da Esquina.

Sempre tem contribuições de todo mundo. Às vezes, eu chego com uma ideia e aí vem uma ideia do pianista, ou vem uma ideia do baixista e a coisa vai sendo construída coletivamente de fato. É muito raro chegar com uma coisa e a galera fazer do jeitinho que eu pensei. O que é muito bom, porque você torna a coisa partilhada entre todos, tudo tem a contribuição de todo mundo (...) Se eu chego em casa e faço um trabalho, pensei em tudo aqui, mas aí, “vamos fazer uma frase um pouquinho diferente”. Ele contribuiu, mas se a contribuição dele foi significativa, vai ser um arranjo coletivo, mas depende do que é a contribuição de cada um. Acho que sempre tem um arranjador principal, na maioria dos casos (P9, p. 18. Grifo nosso).

O arranjo coletivo é o seguinte: o autor de uma música tem o esboço, melodia, quadratura, parte A e B. Pensou em tal estilo. Os outros músicos, com as influências deles, pegam o CD e vai absorver a melodia de uma maneira, às vezes, totalmente diferente que o autor fez. E ele coloca na mesa: “sinto isso dessa música”. O autor fala: “legal. Não gostei, achei uma porcaria”. Então, arranjo coletivo é isso. Você pode pesquisar em muitos discos instrumentais ou cantados. Não sei se em muitos. Mas já vi vários assim. Arranjo coletivo da banda. Aí, com uma pesquisa, você acha isso. O que é acontece é isso. Às vezes, são músicas (...) O mapa da música. A parte A e B. Terá solo, como termina, corta para introdução. Define, faz o mapa e pronto. Acontece assim. Essa questão de música popular que é a mais do momento, tem histórias fascinantes do Hermeto Pascoal. Que chegou no estúdio para fazer participação no disco de alguém. Aí, o técnico: “pode ir lá. Vou abrir o microfone para você”. Solta a música e ele vai tocando. Faz de primeira. Aí, tem uma história que ele fez um ótimo solo da música. Aí: “gravou?”, “não gravei”. Então, não vai mais gravar. Porque essa não vai repetir. Espontaneidade não se repete. Então, tem várias histórias (P15, p. 16-17. Grifo nosso).

*Acho que um bom arranjo é quase 50% do resultado final, que, às vezes, eu pego músicas, eu gravo muito, e, muitas vezes, eu vou para o estúdio gravar, não tem um arranjador, porque **a pessoa não tem dinheiro, mas ela já sabe que contratando bons músicos, a gente faz um arranjo na hora**. Isso acontece muito no estúdio (...) e, no caso da gente, que trabalha direto nessa parte é isso, é você delimitar, você organiza as ideias, e decide quem vai fazer o que naquela música, “Você vai fazer a melodia, não, tem voz, a voz com a melodia, vai ter o contracanto? Vai. Vai ter solo, como vai ser o início, como vai ser o final?” (P16, p. 22. Grifo nosso).*

*Mais a música também, porque também é uma canção um pouco inusitada, não segue... Apesar de ter frases definidas, ela é muito Clube da Esquina num sentido de que aqueles arranjos experimentais. **No Clube da Esquina eles trocavam muito de instrumento, vinha o Toninho Horta e estava tocando piano, o outro baixista tocando guitarra... Eles eram multi-instrumentistas até certo ponto e os arranjos, até onde sei, eram muito criados nessa coletividade, uma contribuição de todo mundo** (P14, p. 19. Grifo nosso).*

Dada a complexidade que pode envolver a concepção de um arranjo, Gentili-Tedeschi (2015) aponta vários problemas nos catálogos, tais como: (i) o arranjo é indicado como uma declaração de responsabilidade para a expressão (entidade do FRBR), mesmo quando não está associado com um *Nomen*; (ii) a solução tradicional tem sido a de integrar as versões, ou seja, declarar a apresentação da música, acompanhada de uma declaração de responsabilidade com uma palavra indicando o arranjo (como *vocal score [arranged] by...*); (iii) um item que contém um arranjo aparecerá como uma parte do título com a declaração de responsabilidade ou essa declaração não será pesquisável, nem selecionável por um elemento do título, por exemplo; e (iv) as edições de arranjos de mesma obra com o título em várias línguas certamente serão tratadas de forma inconsistente. Se não entra nos metadados, não é encontrada...

Para os entrevistados, a música brasileira tem uma complexidade ainda maior que a internacional, quando o assunto são as versões – há milhares de versões, principalmente de arranjos, e também daquelas do próprio compositor, pois:

- (i) No Brasil, há a “cultura” de gravar a mesma música várias vezes até pelo próprio compositor, dificultando a identificação da obra original.

*Uma coisa importante, às vezes, um dos problemas que nós temos na música brasileira (...) é que aqui temos uma cultura de gravar muitas vezes a mesma música. **Você encontra milhares de gravações da mesma música** (P7, p. 8. Grifo nosso).*

*Por exemplo, lá em Portugal eu fui acompanhar uma cantora de samba – Léia Castro – e ela pediu para eu gravar uma música do João Bosco com ela. Uma gravação meio que informal para a divulgação do trabalho dela. **Ela me deu o nome da música, fui procurar partituras e não achei. Fui buscar um áudio e a minha referência foi naquele áudio que achei, só que quando cheguei lá aquele áudio não era a referência dela, era um outro**. Você ficava: “como que a gente vai fazer?”, e eram duas gravações do João Bosco só que em épocas diferentes. A gente riu e tentamos fazer o nosso arranjo ali. Então assim, na música brasileira eu acho que não tem uma cultura de seguir algo (P7, p. 8. Grifo nosso).*

No jazz americano você vê várias gravações diferentes também, mas eu acho que na música brasileira essa disparidade é muito maior porque, às vezes, o próprio cantor, compositor ou intérprete executa de diversas formas (P7, p. 8. Grifo nosso).

- (ii) Existem muitas expressões que modificam o original de modo a torná-lo quase que irreconhecível se comparada às versões. A busca quando o arranjador precisa conhecer a música “bebendo da fonte” se dá por gravações que são as referências, em oposição ao estilizado, daquele determinado ritmo, compositor ou letra (entre outros aspectos) e que remetem a uma aceitação dos músicos do meio musical ao qual esse arranjador pertence.

Se eu vou ouvir um baião, eu vou escutar as gravações lá de Luiz Gonzaga lá de trás, para entender. Por que isso vai sendo modificado, vai sendo estilizado. E hoje em dia, as pessoas meio que vão no estilizado, esquecem a referência lá atrás (P3, p. 9. Grifo nosso).

(...) às vezes, eu conheço uma gravação, conheço de muito tempo, mas tenho dúvida de quem é o compositor. E ao procurar na Internet, que eu acho que hoje é uma das fontes que a gente pesquisa mais, há muita divergência entre quem é o compositor. Às vezes, por exemplo, uma música que a Elis Regina canta, aparece como se fosse ela a autora da música e eu acho que ela não tem nenhuma música, se eu não me engano, se tem é alguma coisa muito pouca, normalmente ela gravava de outros compositores. Então, esse erro de informação é muito comum. Quando a gente procura, às vezes, mesmo a fonte compositora. E não só isso, às vezes, palavras erradas dentro da letra se espalha. Porque mesmo no caso da Elis, ela gostava de mudar, cantava o que tinha na hora e assim ficava, às vezes, o compositor fez de um jeito e ela fazia de outro. E, às vezes, a gente quer procurar como é que era esse original. E você fica, onde está a versão original? Tem uma música, Doce de Cocô, eu já ouvi, “sabe-se que a língua do povo é tanto mais traiçoeira”, “é muito mais traiçoeira”, e o certo é “quanto mais traiçoeira”. E isso acontece com várias letras de música (P22, p. 3. Grifo nosso).

- (iii) Uma “fonte” da música brasileira pode ser as partituras com letras e cifras e/ou melodias e cifras organizadas nos *songbooks*. Em geral, são organizadas com as obras de um determinado compositor.

*Você vai na Internet, tem muitas versões e as versões cortam trechos das letras, mudam, ou tem adaptações, enfim, e quando você pega, por exemplo, o *songbook* que é focado na cifra, mas ele tem a letra, ele traz essa questão do autor, do compositor. Eu gosto muito do Chico Buarque, e acho que como ele é um clássico, é muito fácil achar as músicas dele, organizadas, você acha um material bem vasto, as letras, mas eu gosto de outros artistas, de outros compositores, por exemplo, você vai atrás do Paulinho Pedra Azul, que é outro compositor, você já não acha trabalho dele como você acha do Chico Buarque, então, se você quiser ler um acervo de obras dele para entender a poética, a estrutura, como ele compõe, como é que, se ele vai pra um lado mais lúdico, se ele escreve com versos livres, ou se ele é mais apegado à estrutura de certas poesias, você consegue ver obras, você tem que ficar vasculhando* (P10, p. 9. Grifo nosso).

- (iv) As várias versões servem como apoio para a interpretação dos músicos, quer dizer que o intérprete ouve as várias versões para decidir como tocar a partir do seu próprio arranjo, uma vez que a sua *performance* não é exatamente a mesma (diz-se da reprodução das

notas e/ou figuras rítmicas como são feitas na música clássica) do compositor ou de outro intérprete. Como a tradição musical não tem o registro escrito como seu primeiro suporte de divulgação, a gravação se torna a referência.

*Então, eu tive acesso à cinco gravações. Eu já percebi que as gravações do Antônio Rocha tinham adendos ali, dele. Então, eu me mantive mais nas gravações do Altamiro. E ouvindo as três gravações, eu vi que tinha pedaços diferentes. Como eu falei, o próprio Altamiro não se prendia a tocar da mesma forma sempre e o que eu fiz? **Eu fiz meio que um “saladão” das partes que eu achava mais bonitas. Então, peguei uma gravação, falei: “essa gravação, para mim, é a melhor. Mas esse pedacinho dessa outra está mais bonito”. E eu acabei fazendo recortes (...)** Então, para te dizer a verdade, quando eu vou para o palco tocar, nem eu sei o que vai sair na hora. Eu acabei estruturando uma forma... Estou fazendo uma “versão” (P21, p. 19-20. Grifo nosso).*

6 CONCLUSÕES E TRABALHOS FUTUROS

As diretrizes de organização da informação musical brasileira *(i)* baseiam-se na compreensão do objeto e da representação, o mais fidedigna possível, das características desse objeto; *(ii)* partem do entendimento dos modelos conceituais e ontologias por considerá-los ferramental mais apropriado para descrever arquiteturas ou servir para um esquema de representação abstrata de conceitos e relações; *(iii)* tem seus alicerces nas características da música brasileira para então conferir as iniciativas que organizam a informação musical e fazem uso desses modelos e ontologias; e *(iv)* servirá como insumo para a construção de uma ontologia a qual trará vários benefícios como a interoperabilidade, a integração de sistemas musicais e talvez estratégias mais eficazes de recuperação de informação musical.

A informação musical brasileira encontrada nesta tese representa um conjunto no âmbito da música popular brasileira com laços bastante estreitos com as “raízes” culturais do Brasil. Na fala de Hermínio Bello de Carvalho é a música brasileira subterrânea, e não a imposta pelo rádio ou pela TV, “a que vive na viela, nos esgotos, querendo flutuar, vir à tona, mas não consegue espaço (LEAL, 2015, s/p.). Esta pesquisa, ao se debruçar na música brasileira, propôs buscar diretrizes para a organização da informação musical a partir da dialética que se estabelece entre música e cultura e como essa dialética pode guiar a modelagem de um domínio de música brasileira. Possíveis diretrizes para a organização da informação musical brasileira devem considerar:

1º) **O principal registro da música na cultura brasileira:** na categoria se enquadra o repertório de música a ser organizado: se de transmissão oral ou escrita. No âmbito da transmissão oral, é preciso averiguar se o repertório pertence ao da música tradicional ou folclórica, ou se afasta um pouco da transmissão exclusivamente oral e é mediatizada, ou, ainda, se são as músicas de cunho comercial. No primeiro caso, as músicas de transmissão oral somente terão registros gravados, as mediatizadas poderão ter registros escritos além daqueles gravados, e, as comerciais, em geral, terão apenas registros gravados. A relevância de se conhecer o principal registro envolve o tratamento mais específico da informação no âmbito do conceito de obra, ou seja, encontrar qual deve ser o “original” para analisar as instâncias. Percebe-se que há uma forte tendência em atribuir o registro escrito à preservação da música erudita e o gravado à música popular. Isso pode confundir a classificação geral, por exemplo, estabelecer que toda a música popular da época do rádio anterior às gravações seja erudita, porque há muitas partituras publicadas por editores.

2º) **A classificação geral das músicas brasileiras deve ser entendida a partir dos contextos de produção:** a organização da informação musical deve considerar não apenas os aspectos técnicos ou bibliográficos, mas também históricos e culturais relacionados à produção da música pelo seu compositor, arranjador ou intérprete. Significa que a obra e suas instanciações precisam ser contextualizadas no momento em que foram concebidas, embora outras conotações possam ser agregadas a elas por usuários em diferentes épocas e lugares. Além disso, as classificações não podem ser compreendidas de forma restritiva ou limitadora, ou seja, deve-se entendê-las de modo mais abrangente, uma vez que o próprio conceito de música artística (que é tido como sinônimo de “erudita”) foi estabelecido para afirmar critérios de preferência musical (ou seja, algo é melhor ou superior a outro). Na visão apresentada nesta tese, a música brasileira, embora utilizada a expressão “popular” abrange toda aquela que tem como parâmetro elementos da cultura brasileira, mesmo combinados ou adaptados com as tradições musicais de outros países. Sugere-se, a partir do estudo, uma classificação baseada nas seguintes categorias.

- (i) **Música erudita:** criada por um compositor para ser registrada em uma partitura primeiramente. Em geral, as músicas brasileiras classificadas como “eruditas” são aquelas encontradas nos ambientes formais e acadêmicos, que incluem o ensino da música de tradição europeia e seus compositores possuem associação com esses ambientes. As composições, em geral, combinam elementos da cultura brasileira com formas dessa tradição ou novas maneiras de compor revelando estilos únicos e contemporâneos.
- (ii) **Música regionalista:** não há autoria reconhecida, de transmissão exclusivamente oral e, ainda, seus registros quando existem são quase sempre gravados em recursos multimídia. As músicas brasileiras regionais são aquelas passadas de geração em geração e incluem-se as músicas caipiras e as de rituais religiosos locais, como aquelas dos festejos do Congado no interior de Minas Gerais, por exemplo. Em geral, são as músicas de objeto de estudo de etnomusicólogos que as registram por meio de partituras.
- (iii) **Músicas mediatizadas:** registradas em mídias ou digitais e pensadas para serem comerciais, ou seja, gerar renda para o compositor ou os intérpretes. Podem ser mais elaboradas e improvisadas e terem registros escritos e, neste caso, possuem artistas com conhecimentos musicais técnicos e um público mais restrito e intelectual. Incluem-se as músicas autorais produzidas por artistas que não estão tão interessados com as tendências da indústria da música. Podem também ter um caráter mais comercial e de fácil assimilação pelo público que busca por entretenimento ou lazer. São músicas produzidas para atender às demandas estilísticas ditadas pela indústria cultural e, por isso, tendem a serem mais

híbridas (combinação de gêneros musicais brasileiros, ou adaptação de gêneros estrangeiros à realidade brasileira).

3º) **Visão ontológica do conceito de gênero musical:** compreender o gênero no contexto da música popular brasileira é considerar que a interpretação de seu conceito muda com o tempo e, por isso, outros aspectos precisam ser relacionados para conectar o significado original quando a música é produzida e para fornecer conexões aos processos de gravação, arranjos e interpretações posteriores. Oferecer contexto para além do atributo gênero musical é indispensável, quer dizer explicar o seu conceito a partir da conexão com outros conceitos, como os resultantes desta pesquisa.

- (i) *Levada*: inclui a condução da música que é feita com a prática simultânea dos ritmos executados nos instrumentos musicais que compõem um acompanhamento de uma canção, por exemplo. No caso da música instrumental e elaborada, a levada pode incluir toda a textura contendo os instrumentos musicais ou a voz (que também atua como instrumento) ou, ainda, na música elaborada, em que as notas da melodia são pensadas como notas que complementam os acordes.
- (ii) *Swing*: é a maneira de interpretar um determinado estilo mais próximo do seu original (região ou grupo que executa aquele estilo dentro de sua cultura), o que inclui as acentuações. É quando a *performance* pode ser reconhecida como pertencente a determinado estilo por um ouvinte (com algum grau de qualificação para aquele estilo).
- (iii) *Referências*: são as obras musicais de artistas ou grupos musicais que inspiram a composição ou a *performance* de outros artistas ou grupos musicais. Pode, se original, relacionar-se a um ritmo mais regional ou “puro”, e *fusion*, quando se trata de uma fonte (artista ou grupo) que combinou determinados estilos.
- (iv) *Influências*: artistas ou grupos musicais que influenciam um artista e sua obra. Na assimilação das influências, o artista é reconhecido por desenvolver um estilo pessoal de criação e/ou de interpretação.

4º) **A função do arranjo para o registro gravado:** compreender como o arranjo se torna o principal meio para o registro e difusão de alguns repertórios de música popular brasileira. Nesta pesquisa, o arranjo faz parte tanto do processo de composição, como do de gravação da obra de outro compositor.

No primeiro caso, existem as obras autorais em que o compositor é, muitas vezes, o próprio arranjador que se inspira na cultura a qual está imerso e possui liberdade – o âmbito dos

parâmetros de seu estilo influenciado pelo meio cultural – para escolher a estrutura, o gênero, a harmonização, entre outros.

Quando é feito o arranjo a partir da obra já registrada de outro compositor, o arranjador não é o compositor, na maioria dos casos, embora em alguns casos existem vários arranjos diferentes de uma mesma obra feita pelo próprio compositor. Nesta situação, o arranjador busca referências relacionadas aos elementos da cultura brasileira que deseja utilizar – que remetam ao estilo da composição original ou não dependendo da ideia de concepção do arranjador – ou segue a sugestão ou exigência de seu cliente.

Nesta pesquisa, o arranjo para a música popular brasileira relatada pelos entrevistados pode ser considerado obra ou expressão com base nas definições destas entidades trazidas pelo modelo conceitual FRBR e consolidadas pelo IFLA LRM. Quando o arranjo é obra, o arranjador parte das ideias com base nas influências de pessoas que estão à sua volta e fazem parte de seu universo cultural e mantém fidedigna a linha melódica do compositor, podendo conservar o estilo “original” da obra ou optar por uma releitura, mas cria uma nova estrutura que inclui introdução, rearmonização, repetições, codas, entre outros.

Para ser expressão, o arranjador é fiel ao estilo “original” do compositor ou da gravação (de referência) e mantém a estrutura da música próxima a essa referência. Inclui nesta perspectiva de expressão o arranjo, que é produto de adaptação para outros instrumentos musicais e/ou vozes ou, ainda, de transcrição de gravações.

Os registros escritos, neste entendimento de arranjo, podem não existir – os acordos para a *performance* que será registrada em uma gravação são feitos verbalmente ou por meio de esboços individuais ou lembretes escritos com notações até não convencionais próprias a quem as registrou. Pode existir uma partitura “guia” contendo desde melodias, cifras, letras, até convenções rítmicas e estrutura (introduções, número de compassos, repetições, trechos de improvisos, entre outros).

As partituras como manifestação – entidade presente nos modelos conceituais provenientes dos FRBRer – existem, em geral, quando são feitas para grandes conjuntos os quais músicos eruditos ou que não possuem a prática nos estilos que exigem improvisação e os arranjadores são pagos para realizarem o trabalho. Para fins didáticos destinados ao ensino e às aprendizagens musicais nos ambientes escolares ou acadêmicos, as partituras também são editadas, principalmente no formato de coletâneas.

Nos dois casos em que a partitura é vista como manifestação, há o reconhecimento de direitos autorais do compositor e do arranjador. Destaca-se que no caso do arranjo que é feito

para a primeira gravação de uma composição, os direitos autorais do arranjador são conexos, ou seja, ele é reconhecido como parte do conjunto de pessoas que fazem parte da *performance* gravação juntamente com os intérpretes. Muitas vezes, o nome do arranjador não é mencionado ou é citado como sendo responsável pela produção musical.

Observa-se que o momento atual de distribuição de músicas exige as mídias gravadas, ou seja, a partitura deixa de ter o papel fundamental de preservação da música e as gravações tornam-se o meio principal de divulgação. Quando os teóricos que tratam da informação musical mencionam que essa informação é primeiramente sonora, provavelmente estejam refletindo a partir das tecnologias de gravação de som musical.

As análises dos insumos das entrevistas mostraram que os modelos conceituais que têm sido propostos pela IFLA e aqueles envolvidos na comunidade MIR não são satisfatórios, pois parecem ignorar a produção musical e o seu fluxo na compreensão de qual é o seu registro mais relevante. Além disso, os modelos não têm atentado quando às questões culturais e o que envolvem essas questões. Nos dois modelos não há diferenciações para “tipologias” de músicas diversas, atentando para o caráter mais exclusivo que pode estar imbricado nas heranças culturais dos variados países.

Conclui-se que as iniciativas que organizam a informação musical – apontadas pelas três áreas que foram tratadas observando a confluência entre elas – possuem as seguintes características: na área da Música inclui as tendências de organização da comunidade de pesquisa musicológica identificadas em nível internacional pelo projeto RISM e, nacional, por propostas individualizadas realizadas por instituições e encabeçadas por músicos que não são necessariamente musicólogos.

Na área da Ciência da Computação as iniciativas enfatizam o planejamento dos sistemas que recuperam a informação musical, as iniciativas são construídas a partir de agrupamentos específicos de músicas (clássica, folclórica) consideradas dentro de um contexto cultural de um país (francesa, eslovena), com forte embasamento teórico-científico, seja na Etnomusicologia ou na Musicologia. Essas iniciativas estão mais propensas às linguagens computacionais e artificiais, tomam como referência os modelos conceituais orientados ao objeto e ao patrimônio cultural (que estão mais em sintonia com a área da Museologia) e referem-se ao CMFRBR, DOREMUS e ao *EthnoMuse*.

Na Ciência da Informação, a preocupação das pesquisas é a atualização dos códigos de catalogação e tem a Biblioteconomia como a área quase que exclusiva de debate, ou seja, a informação bibliográfica. As iniciativas de organização da informação musical são elaboradas

considerando a existência de uma música universal que herda os elementos estilísticos, principalmente da tradição da música ocidental europeia, também denominada como música clássica, erudita, artística ou eurocêntrica. Nessas iniciativas, os padrões de catalogação são delimitados pelas informações bibliográficas baseadas nesta música, mas que tradicionalmente acompanham as tendências da catalogação de documentos textuais. Por isso, possuem as suas regras mais direcionadas à arquitetura dessa música, cujo principal objeto é registro escrito representado pelas publicações em partituras.

Quadro 28: Tendências das iniciativas de organização

Áreas	Modelos	Contribuições	Limitações
Musicologia	RISM	<i>Incipit</i> para a identificação de versões de arranjo Aspectos mais técnico-estilísticos. Dados de autoridade (compositor e arranjador).	Não inclui as gravações em sua base de dados.
Ciência da Computação	CIDOC CRM, FRBRoo, ontologias (DOREMUS, EthnoMuse, Music Ontology)	Mapeamento da produção de agrupamentos de músicas (evento). Distinção de agrupamentos de músicas – entendimento da dinâmica da produção de cada uma delas. Provê os relacionamentos necessários. Alinhamento com pesquisas Etnomusicológicas e Musicológicas. Oferecem níveis de aprofundamento na modelagem da IM (como o <i>expressiveness</i> do <i>Music Ontology</i>) – info. Bibliográficas, eventos e subeventos.	Precisam ser personalizados para a música brasileira. Exigem maior tempo de planejamento com base em pesquisas com especialistas.
Ciência da Informação	Padrões de catalogação: ISBD, AACR e RDA	Atributos bibliográficos para recursos musicais. Reorganização das bases de dados MARC na perspectiva do grupo 1 (FRBR).	Partem da perspectiva da tradição musical ocidental europeia. Os sistemas precisam passar por grandes transformações para acolher os relacionamentos trazidos pelos modelos conceituais.
	Modelos conceituais: FRBRer e IFLA LRM (CMFRBR, Scherzo, <i>Variationi</i> , <i>Toccata</i>)	Identificação de obras e expressões. Diferentes aspectos de responsabilização dos atores. Atributos bibliográficos para recursos musicais.	Precisam ser adaptados na perspectiva da criação de atributos, e subníveis para “entidades”.

Fonte: Elaboração pela autora (2017)

Os modelos conceituais, que têm sido o debate atual dessa área, propostos para atender qualquer tipo de informação, possibilitam adaptações de suas modelagens apenas no âmbito do universo das informações bibliográficas. No Quadro 28 são apontadas algumas contribuições e limitações das iniciativas desenvolvidas para a organização da informação musical brasileira considerando os resultados desta pesquisa.

Na concepção de um conceito de informação musical – que inclui os conteúdos internos à música (os parâmetros sonoros), os aspectos informacionais bibliográficos, editoriais e textuais, a percepção (cognição) musical, os processos semióticos e os contextos culturais – as iniciativas mencionadas atendem parcialmente a um ou mais elementos dessa concepção. As discussões empreendidas nesta pesquisa apontam para a elaboração de sistemas de recuperação de informação musical que (i) suporte informações bibliográficas e não bibliográficas; (ii) tenha pelo menos um especialista em música no grupo de execução; e (iii) esteja atualizado e alinhado com o debate internacional sobre a organização da informação por meio das associações especializadas nessa informação.

A abordagem transdisciplinar desta pesquisa se demonstrou eficaz, uma vez que as discussões sobre a informação musical abrangem muitas áreas de pesquisa. No entanto, os esforços se debruçaram em encontrar a equivalência dos termos e seus significados nos distintos contextos disciplinares. A compreensão ficou cada vez melhor à medida que se acumulavam novas leituras do mesmo material.

O entendimento dos termos técnicos de uma área de pesquisa pode ser bastante complexo aos próprios profissionais e se tornar uma barreira para aqueles que são de outras áreas. Inúmeras tentativas de agrupar os conteúdos foram realizadas durante o estudo do modo a permitir o cenário mais geral da informação musical brasileira e da contribuição das iniciativas para a sua organização.

Acredita-se que a visão ontológica da informação, seja ela qual for, mudará a maneira como os sistemas serão construídos, por exemplo, atenuará a perspectiva rígida das classificações, uma vez que ao considerar maior granularidade, trará um agrupamento não pelas semelhanças (como as classificações), mas pelas diferenças (como previsto por Bolhman, 2003). Quer dizer que ao se fazer uma modelagem a partir da construção da ontologia tendo em vista a arquitetura do objeto informacional é possível gerar maiores possibilidades de conjuntos de dados diferenciados para os objetos. Parte-se do objeto e, na tentativa de descrevê-lo, considera-se que todas as exceções não sejam mais representadas no campo de notas, mas no esquema como um todo. Os agrupamentos de músicas poderão ser feitos tendo em vista atender às

necessidades diretas dos usuários, de modo mais orgânico e aproximado da realidade desses usuários.

O atendimento aos objetivos específicos desta tese foi contemplado na revisão de literatura do Capítulo 2, que conceitua a música brasileira em seus elementos constitutivos (OE₁), traz a compreensão da música enquanto informação e o histórico das iniciativas que a organizam (OE₂). O Capítulo 3 identifica as iniciativas que organizam a informação musical brasileira. As seções 5.1, 5.2, 5.3 e 5.4 analisam o domínio da música brasileira na perspectiva dos especialistas e da informação (OE₄). A seção 5.5 confronta as iniciativas de organização da informação musical com o domínio da informação musical brasileira.

O estudo demonstrou a relevância em particularizar a música brasileira e as questões envolvidas com a da imersão que pressupõe um pesquisador nativo, em vez de aceitar adaptações internacionais à nossa música. A particularização de uma informação musical brasileira depende de fatores ideológicos que remetem aos contextos culturais, ou seja, dos vários significados que a organização sonora de um determinado registro toma no momento da sua concepção e da recepção por distintos usuários em tempos e locais diferentes. No caso da IMB, aqui encontrada, destaca-se como ponto fundamental à sua organização a compreensão do arranjo como condição do registro gravado. O mapeamento inicial do domínio do especialista não significa que outros aspectos possam ser retirados ou acrescentados por usuários de diferentes perfis. No entanto, permite uma consistência maior do domínio para futuras modificações e adequações ao público-alvo, pois garante a organização do conhecimento daquele domínio.

Orienta-se aos profissionais da informação que lidarão com a música brasileira buscar o auxílio de músicos que possam realizar reconhecimento auditivo de gravações e/ou comparação de partituras e gravações; consultar os compositores ou os arranjadores quando possível além das pesquisas musicológicas e etnomusicológicas dependendo do repertório, para avaliarem os níveis de independência intelectual das composições musicais.

Para a consulta de disponibilização dos dados de registros de informação musical brasileira, esses profissionais podem procurar pelas associações brasileiras de direitos autorais, ou pelas informações disponibilizadas nos cadastros do IRSC por meio dos produtores fonográficos. Além disso, sugere-se o incentivo pelo depósito legal de arranjos de música brasileira, a uniformização das taxas menos exorbitantes para o pagamento de direito autoral para garantir a preservação das partituras de arranjos utilizadas nas gravações e a salvaguarda do patrimônio musical brasileiro junto aos seus principais divulgadores, sejam eles os compositores ou os arranjadores.

Sugere-se, ainda, que grupos de trabalho em prol da organização da informação musical brasileira sejam interdisciplinares, envolvam instituições públicas e privadas, profissionais da informação, músicos e usuários nativos.

Políticas públicas de patrimônio musical brasileiro poderiam estabelecer padrões de catalogação adequados à música brasileira a partir do estudo da arquitetura dessa música; propor adequações das propostas internacionais na perspectiva dos músicos brasileiros – não adotar adaptações para a informação musical brasileira fornecidas por instituições estrangeiras, além de sugerir quais seriam os critérios que agregam os elementos da cultura brasileira para a organização e o tratamento dessa informação nos contextos diversos de aplicação (instituições e *web*). Em outras palavras, os brasileiros precisam dizer como a música brasileira deve ser tratada e organizada.

Estudos futuros podem se concentrar nos seguintes aspectos a partir desta pesquisa exploratória: (i) identificar outros agrupamentos de música brasileira com suas especificidades e compará-los ao recorte encontrado nesta pesquisa; (ii) elaborar uma ontologia a partir das diretrizes traçadas nesta tese e testá-la em um sistema de recuperação de informação musical; (iii) investigar outros grupos nativos e especialistas, como audiófilos, teóricos e analistas de música, musicólogos, etnomusicólogos, entre outros, para compreender suas perspectivas a respeito da informação musical brasileira e os caminhos a serem percorridos para a sua organização; e (iv) aprofundar o estudo em uma iniciativa específica para absorver melhor as propostas utilizadas na sua construção; (v) identificar os aspectos “similirizáveis” – em que as diretrizes não são exclusivas à música brasileira.

7 REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antonio. **Brazilian music workshop**. Mainz: Advanced Music, 1993.

ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB: a provocação da integração**. Revista Textos do Brasil, n. 11, p. 22-37, 2005.

ALBUQUERQUE, A. F. **Ontological Foundations for Conceptual Modeling Datatypes**. 2013. 155 f. Dissertação (Mestrado em Informática). Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Informática, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

ALMEIDA, M. B.; BAX, M. P. Uma visão geral sobre ontologias: pesquisa sobre definições, tipos, aplicações, métodos de avaliação e de construção. **Ciência da Informação**, v. 32, n. 3, p. 7-20, set./dez. 2003.

ANDERIES, J. **Enhancing library catalogs music**. Conference on Music & Technology in the Liberal Arts Environment: Hamilton College/Clinton-NY, jun. 2004.

ANDRADE, M. D. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo; Brasília: Martins; Livraria Martins Ed. e Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

ANTONIOU, G.; VAN HARMELEN, F. **A Semantic Web Primer**. 2. ed. Cambridge, Massachusetts (EUA): MIT Press, 2008.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos do Colóquio**, 2000, v.3, n. 1.

ARAÚJO, S. Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2008.

ARAÚJO, C. A. A. **Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação: o diálogo possível**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2014.

ARCHER-CAPUZZO, S.; HUISMANN, M. **Music cataloging basics: using the current RDA and MARC21 standards**. Chicago: Music Library Association - U.S. Branch of the International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres set. 2015.

ARMS, W. Y. **Digital Libraries**. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. Disponível em: < <http://www.cs.cornell.edu/wya/diglib/MS1999/index.html> >. Acesso em: 15 abr. 2014.

ARNHEIM, R. Information Theory: An Introductory Note. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 17, n. 4, p. 501-503, 1959. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/428222> >. Acesso em: 10 set. 2013.

ASSUNÇÃO, M. C. R. D. S. **Catálogo de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa**. 2005. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais). Universidade de Évora, Portugal.

ATTNEAVE, F. Stochastic Composition Processes. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 17, n. 4, p. 503-510, 06/01 1959. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/428223> >. Acesso em: 10 set. 2013.

AUCOUTURIER, J.-J.; BIGAND, E. Seven problems that keep MIR from attracting the interest of cognition and neuroscience. **Journal of Intelligent Information Systems**, v. 41, n. 3, p. 483-497, 2013. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1007/s10844-013-0251-x> >. Acesso em: 15 mar. 2015.

BAINBRIDGE, D.; CUNNINGHAM, S.; DOWNIE, S. Visual collaging of music in a digital library. International Conference on Music Information Retrieval, 4., Espanha, 2004. **Anais eletrônicos...** Espanha: DBLP COMPUTER SCIENCE BIBLIOGRAPHY, 2004.

BAKER, T.; COYLE, K.; PETIYA, S. Multi-entity models of resource description in the Semantic Web: A comparison of FRBR, RDA and BIBFRAME. **Library Hi Tech**, v. 32, n. 4, p. 562-582, 2014. Disponível em: < <http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/LHT-08-2014-0081> >. Acesso em: 10 out. 2015.

BALLESTÉ, A. O. **Viola? Violão? Guitarra? Proposta de organização conceitual de instrumentos musicais de cordas dedilhadas luso-brasileiros no século XIX**. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

BARROS, Camila Monteiro de. **Informação musical: análise semiótica da experiência de não especialistas em Música e as implicações teóricas na Organização do Conhecimento**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

_____; CAFÉ, L. M. A.; ALMEIDA, C. C. Informação musical e interpretação: contribuições semióticas para o campo da organização da informação. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 14., Florianópolis-SC, 2013. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: ENANCIB, 2013.

_____. **Representação da informação musical**. 2012. 150 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina.

_____; CAFÉ, L. M. A. The relevance of music information representation metadata from the perspective of expert users. **Transinformação**, v. 25, p. 213-223, 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-37862013000300004&nrm=iso >. Acesso em: 25 set. 2014.

BEHÁGUE, G. Brazil. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

_____. Música “erudita”, “folclórica” e “popular” do Brasil: interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas. **Latin American Music Review**, v. 27, n. 1, 2006a. p. 57-68.

_____. Perspectivas atuais na pesquisa musical e estratégias analíticas da Música brasileira. **Latin American Music Review**, v. 27, n. 1, 2006b. p. 69-78.

_____. Estado atual da etnomusicologia brasileira. Encontro Nacional de Pesquisa em Música, 3., 1987, Ouro Preto. **Anais...** Belo Horizonte, 1989.

BELFORD, R. Evaluating library discovery tools through a music lens. **Library Resources & Technical Services**, v. 58, n. 1, p. 49-72, jan. 2014. Disponível em: < <http://connection.ebscohost.com/c/articles/94426684/evaluating-library-discovery-tools-through-music-lens> >. Acesso em: 13 mai. 2015.

BELKIN, N. J. Information concepts for Information Science. **Journal of Documentation**, v. 34, n. 1, p. 55-85, 1978. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1108/eb026653> >. Acesso em: 17 mai. 2014.

BIASON, M. A. Os músicos e seus manuscritos. **PER MUSI**, n. 18, p. 17-27, 2008. Disponível em: < http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/18/num18_cap_02.pdf >. Acesso em: 30 mar. 2016.

BIANCHINI, C.; GUERRINI, M. A turning point for catalogs: Ranganathan's possible point of view. **Cataloging & Classification Quarterly**, 0:1–11, p. 1-11. 2014.

_____. **RDA: Resource Description and Access: El nuevo estándar de metadatos y descubrimiento de recursos en la era digital.** **JLIS.it**, 6, n. 1, p. 21–31, 2015. Disponível em: <<http://leo.cineca.it/index.php/jlis/article/view/10963>>. Acesso em: 12 set. 2016.

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: BYRON, Reginald (ed.). **Music, Culture & Experience: selected papers of John Blacking.** Ed. Reginald Byron, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

BLOMBERG, C. Histórias da música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**, v. 43, p. 415-444, dez. 2011. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040> >. Acesso em: 14 abr. 2016.

BOLHMAN, Philip V. Music and Culture: Historiographies of Disjuncture. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). **Cultural Study of Music: a critical introduction.** New York: Routledge, 2003.

BORIE, J.; MACDONALD, K.; SZE, E. Asserting Catalogers' Place in the "Value of Libraries" Conversation. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 352-367, 2015. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2015.1007543> >. Acesso em: 6 dez. 2015.

BORKO, H. Information science: What is it? **American Documentation**, v. 19, n. 1, p. 3--5, 1968. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1002/asi.5090190103> >. Acesso em: 15 mar. 2014.

BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. 9., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: ENANCIB, 2008. Disponível em: <[http://cmapspublic.ihmc.us/rid=1KR7TM7S9-S3HDKP-5STP/BRASCHER%20CAF%C3%89\(2008\)-1835.pdf](http://cmapspublic.ihmc.us/rid=1KR7TM7S9-S3HDKP-5STP/BRASCHER%20CAF%C3%89(2008)-1835.pdf)>. Acesso em: 24 fev. 2016.

_____; CARLAN, E. Sistemas de organização do conhecimento: antigas e novas

linguagens. In: ROBREDO, J. e BRÄSCHER, M. (Ed.). **Passeios no bosque: estudos sobre representação e organização da informação e do conhecimento**. Brasília, DF: EROIC, 2010. p.142-171.

BRITISH Library. **Music Workflow**. Chicago: American Librarian Association; Ottawa: Canadian Library Association; London: Chartered Institute of Librarians and Information Professionals (CILIP), abr. 2016 (em RDA toolkit/tools). Disponível em: <www.rdatoolkit.org>. Acesso em: 1º ago. 2016.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A history of Western music**. 8. ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 2010.

BYRD, D.; CRAWFORD, T. Problems of music information retrieval in the real world. **Computer Science Department Faculty Publication Series**: 1-27 p. 2002. Disponível em: <http://scholarworks.umass.edu/cs_faculty_pubs/82>. Acesso em 10 set. 2013.

CABRAL, Sérgio. A rádio nacional. **Revista Textos do Brasil**, n. 11, p. 85-89, 2005.

CARLYLE, A. Understanding FRBR as a conceptual model: FRBR and the bibliographic universe. **Bulletin of American Society for Information Science and Technology**. Ago./set., 2007, p. 12-16.

CASTAGNA, P. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 1, p. 32-37, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2431/2282>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

_____. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. Simpósio latino-americano de Musicologia, 3., Curitiba-PR, 1999. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.139-165.

CASTRO, J. B. D. **Catalogação de documentos musicais: uma releitura das regras de catalogação**. 2013. 88 p. Monografia (Graduação em Biblioteconomia). Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília.

CHOFFÉ, P.; LERESCHE, F. **DOREMUS**: connecting sources, enriching catalogues and user experience. IFLA WLIC, 2016, Columbus-OH. Disponível em: <<http://library.ifla.org/1322/>>. Acesso em 11 jul. 2016.

CLARKE, R. I. Breaking records: the history of bibliographic records and their influence in conceptualizing bibliographic data. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 286-302, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.960988>>. Acesso em: 6 dez. 2015.

COHEN, N. Folk music. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2241135>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

COTTA, A. G. e SOTUYO BLANCO, P. (eds.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p.15-38.

COYLE, K. RDA vocabularies for a twenty-first-century data environment. **Library Technology Reports**, n. 2, fev./mar. 2010a. Disponível em: <
<https://journals.ala.org/ltr/issue/view/184>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

_____. Understanding the Semantic *Web*: Bibliographic Data and Metadata. **Library Technology Reports**, n. 1, jan. 2010b. Disponível em: <
<https://journals.ala.org/ltr/issue/view/177>>. Acesso em: 10 set. 2016.

_____. *Yes we can! Libraries and the Semantic Web*. 2010c. Disponível em: <
<http://www.kcoyle.net/presentations/>>. Acesso em: 7 out. 2015.

_____. *Linked data Tools: Connecting on the Web*. Chicago: ALA TechSource, mai./jun. 2012a. 48 p. (Library Technology Reports, v. 48, n. 4).

_____. **Think "Different"**. Dublin Core and Emtacl, 2012b. Disponível em: <
<http://www.kcoyle.net/presentations/>>. Acesso em: 7 out. 2015.

_____. FRBR, Twenty Years On. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 265-285, 2015. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.943446> >. Acesso em: 29 set. 2015.

_____. **FRBR, before and after: a look at our bibliographic models**. Chicago: ALA Editions, 2016.

_____; HILLMANN, D. Resource Description and Access (RDA): Cataloging Rules for the 20th Century. **D-Lib Magazine**, v. 13, n. 1/2, jan./ fev. 2007. Disponível em: <
<http://dlib.org/dlib/january07/coyle/01coyle.html>>. Acesso em: 29 set. 2015.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 2. ed. Porto Alegre-RS: Artmed, 2007.

CRUZ, F. W. **Necessidades de informação musical de usuários não especializados**. 2008. 311 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Universidade de Brasília, Brasília-DF.

_____. *et al.*. Um modelo para mapeamento de necessidades e usos de informação musical. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 16, p. 207-227, 2011. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362011000200013&nrm=iso >. Acesso em: 13 mar. 2014.

CUMMING, N. Semiotics. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press. Web. 2001. Disponível em: <
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

CUNNINGHAM, S. J.; REEVES, N.; BRITLAND, M. An Ethnographic Study of Music Information Seeking: implications for the Design of a Music Digital Library. **Joint Conference on Digital Libraries**, 2003. Disponível em: <
<http://web.mit.edu/21w.789/www/papers/cunningham2003.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2014.

CURIA, W. **Moderno método para Piano Bossa Nova**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1997.

Dublin Core Metadata Initiative. **Criteria for the review of application profiles**. ASIS&T, 2009. Disponível em: <<http://dublincore.org/documents/profile-review-criteria/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

DERVIN, B. Useful theory for librarianship: communication, not information. **Drexel Library Quarterly**, v. 13, p. 16-32, jul. 1977.

_____; NILAN, M. Information needs and uses. In M. E. Williams (Ed.), **Annual Review of Information Science and Technology**, vol. 21. White Plains, NY: Knowledge Industry Publications, 1986. p. 3-33.

DICKEY, T. J. FRBRization of a Library Catalog: Better Collocation of Records, Leading to Enhanced Search, Retrieval, and Display. **Information Technology and Libraries**, vol. 27, n. 1, mar. 2008. p. 23-32. Disponível em: <<http://ejournals.bc.edu/ojs/index.php/ital/article/view/3260>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

DODEBEI, V. L. D.; GRAU, I. A. Arquivo musical: a pesquisa no acervo Vera Janacópulos. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, 5., Belo Horizonte-MG, 2003. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

DOUGAN, K. Information seeking behaviors of music students. **Reference Services Review**, v. 40, n. 4, p. 558-573, 2012. Disponível em: <<http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/00907321211277369>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

DOWNIE, J. S. Music information retrieval. **Annual Review of Information Science and Technology**, v. 37, n. 1, p. 295--340, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1002/aris.1440370108>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

_____. Access to music information: the state of the art. **Bulletin of The American Society for Information Science**, v. 26, n. 5, jun./jul. 2000. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bult.172/pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (eds.). **Popular Music Perspectives**. Gothenburg e Exeter, IASPM, 1982. p. 52-81.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian Rhythm Section**. California, USA: Sher Music, 2001.

FRAGOSO, Suley; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FERNANDES, J. A. D. M. G. **A informatividade da música eletrônica**. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, J. B. **Recuperação de Informação de Música e dados ID3**: possíveis aplicações. 2015. 62 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Faculdade de Filosofia e Ciências. Universidade Estadual Paulista. Marília-SP.

FONSECA, Edson Nery (org.). **Bibliometria**: teoria e prática. São Paulo: Cultrix/ Ed. USP, 1986.

FUTRELLE, J.; DOWNIE, J. S. Interdisciplinary Research Issues in Music Information Retrieval: DBLP COMPUTER SCIENCE BIBLIOGRAPHY 2000–2002. **Journal of New Music Research**, v. 32, n. 2, p. 121-131, 2003. Disponível em: < <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1076/jnmr.32.2.121.16740> >. Acesso em: 18 mar. 2014.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11322/6742> > Acesso em: 16 dez. 2017.

GLASER, Barney G. Remodeling Ground Theory. **Forum Qualitative Social Research**. Vol. 5, n. 2, art. 4, mai. 2004. Disponível em: < <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/607/1316> >. Acesso em: 1 set. 2017.

GENTILI-TEDESCHI, M. Music Presentation Format: Toward a Cataloging Babel? **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 399-413, 2015. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.968274> >. Acesso em: 6 dez. 2015.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Ed. Atlas, 2002.

GLENNAN, K. *et al.*. **RDA for all: Rda, Music discovery, and beyond**. San Jose-CA mar. 2013.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música populeasca na obra musicológica de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, dez. 2013, n.57, pp.138-160.

GRACY, K. F.; ZENG, M. L.; SKIRVIN, L. Exploring methods to improve access to Music resources by aligning library Data with *Linked data*: A report of methodologies and preliminary findings. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 64, n. 10, p. 2078-2099, 2013. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1002/asi.22914> >. Acesso em: 17 fev. 2016.

GREEN, L. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. **Revista da ABEM**, n. 4, p. 25-35, set. 1997. Disponível em: < <http://abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/483> >. Acesso em: 18 ago. 2014.

GRUBER, T. Ontology. In: **ENCYCLOPEDIA of Database Systems**. LIU, L. e ÖZSU, M. T.

Hedelberg-Berlin: Springer-Verlag 2008.

_____. **Ontologies, Web 2.0 and beyond**, abr. 2007. Disponível em: <
<http://tomgruber.org/writing/ontolog-social-web-keynote.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

GRUBER, T. R. A translation approach to portable ontology specifications. **Knowledge Acquisition**, v. 5, n. 2, p. 199-220, 1993. Disponível em: <
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1042814383710083> >. Acesso em: 23 mai. 2016.

GUARINO, N.; GIARETTA, P. Ontologies and knowledge bases: towards a terminological clarification. In: MARS, N. J. I. (Ed.). **Towards very large knowledge bases**. Amsterdam: IOS Press, 1995.

GUARINO, N.; OBERLE, D.; STAAB, S. What is an Ontology? In: STAAB, S. e STUDER, R. (Ed.). **Handbook on Ontologies**. Heidelberg; Berlin: Springer, 2009.

GUIZZARDI, G. On Ontology, ontologies, Conceptualizations, Modeling Languages, and (Meta)Models. In: Vasilecas, Olegas; Edler, Johan; Caplinskas, Albertas (eds.). **Frontiers in Artificial Intelligence and Applications**. Amsterdam: IOS Press, 2007.

HARLEY, D. *et al.*. **Assessing the future landscape of scholarly communication: an exploration of faculty values and needs in seven disciplines**. 2010. Disponível em: <
<http://www.escholarship.org/uc/item/15x7385g>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

HARTNESS, A. **Brasil obras de referência 1999-2013: uma bibliografia comentada**. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2014.

HEMMASI, H. Why not MARC? International Conference on Music Information Retrieval, 3., Paris, 2002. **Anais eletrônicos...** Paris: DBLP COMPUTER SCIENCE BIBLIOGRAPHY, 2002. Disponível em: < <http://ismir20.ismir.net/Proceedings/02-FP08-3.pdf>>. Acesso em 14 ago. 2014.

HILLMANN, D. *et al.*. RDA Vocabularies: process, outcome, use. 2010. **D-Lib Magazine**. Disponível em: < <http://dlib.org/dlib/january10/hillmann/01hillmann.html> >. Acesso em: 29 set. 2015.

IFLA. Definition of a conceptual reference model to provide a framework for the analysis of non-administrative metadata relating to library resources. **IFLA Library Reference Model**. Revised after world-wide review. Netherlands, 2016. Disponível em: <
<https://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr-lrm/ifla-lrm-august-2017.pdf>>. Acesso em: 2 ago. 2017.

_____. Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR). **Functional Requirements for Bibliographic Records: final report**. München: K. G. Saur, 1998. Disponível em: <http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr_2008.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. Working Group on Functional Requirements and Numbering of Authority Records (FRANAR). **Functional Requirements for Authority Data**: a conceptual model. Final report. Munich: Saur, dez. 2008 (alterado e corrigido em jul. 2013). Disponível em: <http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frad/frad_2013.pdf>. Acesso em 16 ago. 2016.

_____. Working Group on Functional Requirements for Subject Authority Records (FRSAD). **Functional Requirements for Subject Authority Data**: a conceptual model. Final report. Jun. 2010. Disponível em: <<http://www.ifla.org/files/assets/classification-and-indexing/functional-requirements-for-subject-authority-data/frsad-final-report.pdf>>. Acesso em 17 ago. 2016.

ILARI, B. Cognição Musical: origens, abordagens tradicionais, direções futuras. In: ILARI, B. S.; ARAÚJO, R. C. (orgs.). **Mentes em música**. Curitiba: Editora UFPR, 2010. p.11-33.

ILIK, V. Cataloger Makeover: Creating Non-MARC Name Authorities. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 382-398, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.961626>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

INSKIP, C.; MACFARLANE, A.; RAFFERTY, P. Meaning, communication, music: towards a revised communication model. **Journal of Documentation**, v. 64, n. 5, p. 687-706, 2008. Disponível em: <<http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/00220410810899718>>. Acesso em: 19 set. 2013.

ISAACSON, E. J. **Music IR for Music Theory**, 2002. Disponível em: <http://music-ir.org/evaluation/wp1/wp1_isaacson.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2016.

JUMP. **The origin of notation**. Chasing the chords, ago. 2015. Disponível em: <<https://brianjump.net/2015/08/29/the-origin-of-notation>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

KANAI, K. Manually identifying the entities of work and expression based on music MARC data: towards automatic identification for FRBRizing OPACs. **Fontes Artis Musicae**, v. 62/2, p. 118-128, abr./jun. 2015.

KIM, Sung-Min. **Towards organizing and retrieving classical music based on Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR)**. 2015. 104 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). University of Pittsburgh, USA. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/25923/4/Dissertation_Kim_2015.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2016.

KITTSTEINER, Beate. A doce presença do chorinho no ambiente musical alemão. **Revista Textos do Brasil**, n. 11, p. 60-69, 2005.

KOLOZALI, S. *et al.*. Knowledge Representation Issues in Musical Instrument Ontology Design. International Conference on Music Information Retrieval, 3., Miami, 2002. **Anais eletrônicos...** Miami: DBLP Computer Science bibliography, 2011. p. 465-470. Disponível em: <<http://ismir2011.ismir.net/papers/PS3-19.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

KRAEHENBUEHL, D.; COONS, E. Information as a Measure of the Experience of Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 17, n. 4, p. 510-522, 1959. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/428224>>. Acesso em: 10 set. 2013.

KULOCZAK, D. E.; JETTON, L. L. "Lexicon of Love": Genre Description of Popular Music Is Not as Simple as ABC. **Music Reference Services Quarterly**, v. 14, n. 4, p. 210-238, 2011. Disponível em: < <http://openmusiclibrary.org/article/37717/> >. Acesso em: 18 ago. 2015.

LAPLANTE, A.; DOWNIE, J. S. The utilitarian and hedonic outcomes of music information-seeking in everyday life. **Library & Information Science Research**, v. 33, n. 3, p. 202-210, 2011. Disponível em: < <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0740818811000302> >. Acesso em: 15 mar. 2014.

LEE, J.; CUNNINGHAM, S. Toward an understanding of the history and impact of user studies in music information retrieval. **Journal of Intelligent Information Systems**, v. 41, n. 3, p. 499-521, 2013. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1007/s10844-013-0259-2> >. Acesso em: 18 mar. 2014.

LEE, J. H. **Analysis of information features in natural language queries for music information retrieval: Use patterns and accuracy**. 2008. 350 f. Tese (Doutorado em *Philosophy in Library and Information Science*). Library and Information Science, University of Illinois at Urbana-Champaign.

LEE, J. H.; DOWNIE, J. S. Survey Of Music Information Needs, Uses, And Seeking Behaviours: Preliminary Findings. International Conference on Music Information Retrieval, 5., 2004, Barcelona. **Anais eletrônicos...** Barcelona: DBLP Computer Science bibliography, 2004. Disponível em: < <http://ismir2004.ismir.net/proceedings/p081-page-441-paper232.pdf> >. Acesso em: 18 mar. 2014.

LESAFFRE, M. **Music information retrieval: conceptuel framework, annotation and user behaviour**. Tese (Doutorado em *Art Science*) Ghent, Belgium: Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy: 238 p. 2006.

LEVITIN, D. Em busca da mente musical. In: ILARI, B. S. (Ed.). **Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p.23-44.

LIBRARY of Congress. **Introduction to Library of Congress Genre/Form Terms for Library and Archival Materials (LOCGFT)**. Disponível em: <<http://www.loc.gov/aba/publications/FreeLCSH/gftintro.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

LIBRARY of Congress. **Introduction to Library of Congress Medium of Performance Thesaurus for Music (LOCMPT)**. Disponível em: <<https://www.loc.gov/aba/publications/FreeLOCMPT/mptintro.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

LIMA, J. A. D. O. **Modelo genérico de relacionamentos na organização da informação jurídica e legislativa**. 2008. 290 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Departamento de Ciência da Informação e Documentação.

- LIMA, J. L. O.; ALVARES, L. Organização e representação da informação e do conhecimento. In: ALVARES, L. O. (ed.). **Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações**. São Paulo: B4 Editores, 2012. cap. 1, p.21-48.
- LINS, D. C. “Wotchimaucu”: uma análise etnomusicológica do CD produzido pelos Tikuna, Cidade de Deus, Manaus- AM. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 7, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, UFSC, 2015. p. 566-576.
- LIPPINCOTT, A. Issues in content-based music information retrieval. **Journal of Information Science**, v. 28, n. 2, p. 137-142, 2002.
- LYRA, C. **Harmonia prática da bossa-nova**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.
- LUSTOZA, R. **Microtesouro em música: teoria e prática**. 2008. 564 f. Monografia (Graduação em Biblioteconomia). Departamento de Ciência da Informação e Documentação, Brasília-DF.
- MARCON, Fernanda. Sobre gêneros musicais, festas e alteridades: uma reflexão a partir da etnografia sobre o chamamé na Argentina. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 7, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, UFSC, 2015. p. 124-133.
- MARCONDES, C. H.; CAMPOS, M. L. D. A. C. Ontologia e *Web Semântica*: o espaço da pesquisa em Ciência da Informação. **Ponto de acesso**, Salvador-BA, v. 2, n. 1, jun./jul. 2008. Disponível em: < <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/issue/view/325> >. Acesso em: 23 mai. 2016.
- MARTIN, G. O. **Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar**. Brasília-DF: Editora UnB, 2002.
- MATTOS, C. L. G. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, C. L. G.; CASTRO, P. A. (orgs). **Etnografia e educação: conceitos e usos** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 49-83.
- MAX-NEEF, M. A. Foundations of transdisciplinarity. **Ecological Economics**, v. 53, n. 1, p. 5-16, 2005. Disponível em: < http://econpapers.repec.org/article/eeeeecolec/v_3a53_3ay_3a2005_3ai_3a1_3ap_3a5-16.htm >. Acesso em: 15 mar. 2013.
- MCLANE, A. Music as Information. **Annual Review of Information Science and Technology**, v. 31, p. 225-262, 1996.
- MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Chicago, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MEY, E. **Introdução à catalogação**. Brasília-DF: Briquet de Lemos/Livros, 1995.
- MEY, E.; GRAU, I. A.; BIAR, F. S. Resource Description and Access (RDA): pros e contras. **RICI**, Brasília-DF, p. 43-52, jan./jul. 2014. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/12627> >. Acesso em: 30 out. 2015.

MIDDLETON, Richard. Introduction: music studies and the idea of culture. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds.). **Cultural Study of Music: a critical introduction**. New York: Routledge, 2003.

_____; MANUEL, P. Popular music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179>>. Acesso em: 5 mai. 2015.

MILLER, S. J. **Metadata for Digital Collections: a how-to-do-it manual**. Chicago: Ed. Neal-Schuman, 2011.

MIRANDA, J. M. **As bibliotecas digitais musicais no novo ecossistema da informação e comunicação**. 2012. 100 p. Dissertação (Mestrado em Gestão do Conhecimento e Tecnologia da Informação). Universidade Católica de Brasília, Brasília-DF.

MITCHELL, E. T. Library *Linked data: Early Activity and Development*. **Library Technology Reports**, vol. 52, n. 1, 2016. Disponível em: <<https://journals.ala.org/ltr/issue/viewIssue/534/290>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento** (trad. Eloá Jacobina). 8a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MUSIC Library Association's Subject Access Subcommittee. **Provisional Best Practices for Using LOCMPT**, mai., 2014. Disponível em: <<http://bcc.musiclibraryassoc.org/BCC-Historical/BCC2014/ProvisionalBestPracticesforUsingLOCMPT%20FINAL.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

MYERS, J. A. Music: special characteristics for indexing and cataloguing. **The Indexer**, v. 19, n. 4, p. 269-274, out. 1995. Disponível em: <http://www.theindexer.org/files/19-4/19-4_269.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2014.

NAPOLITANO, M. A invenção da música brasileira: um campo de reflexão para a história social. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/780256?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 14 abr. 2016.

NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 167-189, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2016.

NETTL, Bruno. Music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40476>>. Acesso em: 14 mai. 2015.

NEUBARTH, K.; BERGERON, M.; CONKLIN, D. Associations between Musicology and Music Information Retrieval. International Society for Music Information Retrieval Conference, 12., 2011, Miami. **Anais eletrônicos...** Miami: DBLP Computer Science bibliography, 2011. p.429-434. Disponível em: < <http://ismir2011.ismir.net/papers/PS3-13.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

NEWCOMER, N. L. *et al.*. Music discovery requirements: a guide to optimizing interfaces. **Notes**, v. 69, n. 3, p. 494-524, mar. 2013. Disponível em: < <https://muse.jhu.edu/article/499146> >. Acesso em: 29 set. 2015.

NOTESS, M.; DUNN, J. W.; HARDESTY, J. L. Scherzo: A FRBR-Based Music Discovery System. International Conference on Dublin Core and Metadata Applications, 2011. **Anais...** 2011.

NÓVOA, A. Educación 2021: para una historia del futuro. **Revista Iberoamericana de Educación**, n. 49, p. 181-199, 2009. Disponível em: < <http://rieoei.org/rie49a07.htm> >. Acesso em: 29 set. 2015.

OLIVER, C. **Introdução à RDA**: um guia básico. Trad. Antonio A. Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 2011.

PACHECO, K. L. Obra e instâncias na organização da informação musical: estudo da adequação do modelo conceitual FRBR. 2016. 242 f. Dissertação Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

_____. **Manifestações de obras musicais: o uso do título uniforme**. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

_____; ALVARENGA, L. Manifestações de obras musicais: o uso do título uniforme. Encontro nacional de pesquisa em Ciência da Informação. 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ENANCIB, 2012. Disponível em: < <http://www.eventosecongressos.com.br/metodo/enancib2012/arearestrita/pdfs/19430.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2015.

_____; ORTEGA, C. D. Origem do modelo FRBR. **Biblios**. N. 60, 2015. p. 63-75. Disponível em: < <http://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/viewFile/239/235>>. Acesso em: 2 set. 2016.

PETRUCCIANI, A. Quality of Library Catalogs and Value of (Good) Catalogs. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 303-313, 2015. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.1003669> >. Acesso em: 10 jan. 2016

PRICE, H. Subject Access to Jazz and Popular Music Materials on Library of Congress Catalog Records. **Fontes Artis Musicae**, v. 32, n. 1, p. 42-54, 1985. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/23505838> >. Acesso em: 15 fev. 2016.

RAIMOND, Y. *et al.*. The Music Ontology. International Conference on Music Information Retrieval. 8., 2007, Vienna. **Anais eletrônicos...** Vienna: DBLP Computer Science bibliography, 2007. p. 417-422. Disponível em: <http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p417_raimond.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2014.

RDA Toolkit. Chicago: American Librarian Association; Ottawa: Canadian Library Association; London: Chartered Institute of Librarians and Information Professionals (CILIP), 2010-. Disponível em: <www.rdatoolkit.org>. Acesso em: 1º ago. 2016.

REITZ, J. M. **Online Dictionary for Library and Information Science**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2013. Disponível em: <http://www.abc-clio.com/ODLIS/odlis_A.aspx>. Acesso em: 15 mar. 2015.

RESOURCE Description and Access. Chicago: American Librarian Association; Ottawa: Canadian Library Association; London: Chartered Institute of Librarians and Information Professionals (CILIP), 2010- (em RDA toolkit). Disponível em: <www.rdatoolkit.org>. Acesso em: 1º ago. 2016.

RHO, S. *et al.*. Implementing situation-aware and user-adaptive music recommendation service in semantic web and real-time multimedia computing environment. **Multimedia Tools Application**, v. 65, p. 259-282.

RIVA, P. On the new conceptual model of the bibliographic universe: the FRBR Library Reference Model. **AIB studi**, v. 56, n.2, maio/agosto, 2016.

_____; ŽUMER, M. Introducing the FRBR Library Reference Model. IFLA World Library and Information Congress. 81., 2015, Cape Town. **Proceedings...** Cape Town: IFLA WLIC, 2015. Disponível em: <<http://library.ifla.org/1084/1/207-riva-en.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

SAFFADY, W. Western Library Network. **Library Technology Reports**, v. 34, n. 3, p. 367, 1998. Disponível em: <<https://www.questia.com/read/1G1-21134769/western-library-network>>. Disponível em: <<https://www.questia.com/library/journal/1G1-21134769/western-library-network>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

SACKS, O. **Alucinações musicais**: relatos sobre a música e o cérebro. Ed. Companhia das Letras, 2007.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, n. 77, p. 66-75, março-maio/2008.

_____. Transformações do samba carioca no século XX. Revista **Textos do Brasil**, n. 11, p. 78-83, 2005.

_____. MPB: um pouco de história. **Revista Cult**, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/mpb-um-pouco-de-historia/>>. Acesso em: 29 set. 2015.

SANTINI, R. M. As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam. **TransInformação**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 101-110. Mai./ago., 2013.

_____. SOUZA, R. F. D. Classificação colaborativa de conteúdos não-textuais na Internet: as novas formas de mediação e organização da informação da música através da folksonomia. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. 11., 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: ENANCIB, 2010. Disponível em: < <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xienancib/paper/viewFile/3416/2542>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

SARACEVIC, T. Interdisciplinarity nature of Information Science. **Ciência da Informação**, v. 24, n. 1, p. 36-41, 1995. Disponível em: < http://www.brapci.ufpr.br/brapci/repositorio/2010/03/pdf_dd085d2c4b_0008887.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2015.

_____. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas da Ciência da Informação**, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996. Disponível em: < <http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/235>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

SCHEDL, M.; FLEXER, A.; URBANO, J. The neglected user in music information retrieval research. **Journal of Intelligent Information Systems**, v. 41, n. 3, p. 523-539, 2013. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1007/s10844-013-0247-6>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

SEEGER, A. Etnomusicologia/ Antropologia da música: disciplinas distintas? In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2008.

SEEMAN, D.; GODDARD, L. Preparing the way: creating future compatible cataloging data in a transitional environment. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 53, n. 3-4, p. 331-340, 2015. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1080/01639374.2014.946573>>. Acesso em: 6 dez. 2015.

SCHERLE, R.; BYRD, D. The anatomy of a bibliographic search system for music. International Conference on Music Information Retrieval, 5., 2004, Barcelona. **Anais eletrônicos...** Barcelona: DBLP Computer Science bibliography, 2004. Disponível em: <<http://ismir2004.ismir.net/proceedings/p089-page-489-paper241.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

SMIRAGLIA, R. P. *Performance works: Continuing to comprehend instantiation*. In: **Proceedings from North American Symposium on Knowledge organization**, v. 1, 2007. p. 75-86.

_____. Music works and information retrieval. **Notes**, v. 58, n. 4, p. 747-764, jun. 2002. Disponível em: < <https://muse.jhu.edu/article/25082>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Dos Acervos de Música em Maragogipe (BA) ao Guia para Localização de Acervos Não Institucionais de Música. Encontro de Musicologia Histórica, 6., 2004, Juiz de Fora, MG. **Anais...** Juiz de Fora-MG: UFJF, 2004.

_____. Documentação musical e musicográfica: em prol de uma terminologia necessária. In: SOTUYO BLANCO, P.; SIQUEIRA, M. N.; VIEIRA, T. O. (Orgs.). Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais. Bahia: Ed. EDUFBA, 2016.

_____; ARAUJO, P. I. A norma RISM e o sistema de catalogação musicais RISM-Brasil: desafios e propostas. Simpósio Baiano de Arquivologia, 2., 2011, Bahia. **Anais...** Bahia: UFBA, 2011.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. 2.a edição. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, R. R.; ALVARENGA, L. A *Web Semântica* e suas contribuições para a Ciência da Informação. **Ciência da Informação**, v. 33, n. 1, jun. 2004. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.18225/ci.inf.v33i1.1077> >. Acesso em: 23 mai. 2016.

STEVENS, D. **Musicology: a practical guide**. London: MacDonald, 1980.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. **Pesquisa qualitativa**: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada. Porto Alegre: Artmed, 2008.

STRLE, Gregor; MAROLT, Matija. The EthnoMuse digital library: conceptual representation and annotation of ethnomusicological materials. **International Journal on Digital Libraries**, v. 12, issue 2-3, p. 105-119, 2012.

STUTZBACH, A. R. MusicBrainz. **Notes**, v. 68, n. 1, set. 2011. p. 147-151.

TAGG, P. Analysing popular music: theory, method and practice. **Popular Music**, v. 2, p. 37-65, 1982. Disponível em: < <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html> >. Acesso em: 4 mar. 2016.

TAVARES, Tom. Dos reis do rádio à boquinha da garrafa. **Revista Textos do Brasil**, n. 11, p. 71-75, 2005.

TEIXEIRA, N. "**Um rock no meio do caminho**": subsídios para a proposição de um sistema de informação artístico-cultural em Belo Horizonte. 1999. 163 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.

TEOTÔNIO, M. K. L. **Necessidades de informação musical dos alunos e professores da Escola de Música de Brasília**. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília-DF.

THE OXFORD Companion to Music. Oxford Music Online, 2007-2016. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber>>. Acesso em: 11 mai. 2014.

THOMAS, D. H.; SMIRAGLIA, R. P. Beyond the score. **Notes**, v. 54, n. 3, p. 649-666, 1998. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/899890> >. Acesso em: 5 dez. 2015.

TILLET, B. What is FRBR? A conceptual model for the bibliographic universe. **The Australian Library Journal**, v. 54, n. 1, fev. 2005, p. 24-30.

TREIN, P. **A linguagem musical**. Porto Alegre-RS: Mercado Aberto, 1986.

TONI, F. C. Acervos musicais: os pioneiros e a situação atual – o musicólogo e colecionador Mário de Andrade. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2008.

TYPKE, R.; WIERING, F.; VELTKAMP, R. C. A survey of music information retrieval systems. International Conference of Music Information Retrieval, 6., 2005, London. **Anais eletrônicos...** London: DBLP Computer Science bibliography, 2005. p. 153-160. Disponível em: <<http://ismir2005.ismir.net/proceedings/1020.pdf>>. Acesso em : 10 ago. 2015.

ULHÔA CARVALHO, Martha de. **“Música popular” in Montes Claros, Minas Gerais, Brazil: a study on Middle-class popular aesthetics in the 1980s**. PhD. Cornell University, 1991.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **Introduction: analyzing popular sound – an assessment of popular music studies in Brazil**. In: ULHÔA, Martha; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (Eds.). (Org.). **Made in Brazil: studies in Popular Music**. New York; London: Routledge, 2014, v. 1, p. 1-12.

_____. A análise da música brasileira popular. **Cadernos do Colóquio**, p. 61-68, 1999.

_____. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Debates**, v. 1, n. 1, p. 80-101, 1997.

_____. Novos ritmos e nomes: Marisa Monte, Carlinhos Brown, Mangue-beat, Rap. **Revista Textos do Brasil**, n. 11, p. 121-129, 2005.

UNESCO. **Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**. Trad. feita pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Paris, 2003. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2016.

VON GLAHN, D.; BROYLES, M. Art music. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press. Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2227279>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

WALKER, Paul M. Arsis, thesis. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01359>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

WALKER, Paul M. Glissando. **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Oxford University. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11282>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

WEIGL, D.; GUASTAVINO, C. **User studies in the Music Information Retrieval Literature**. International Conference of Music Information Retrieval, 12., 2011, Miami. **Anais eletrônicos**... Miami: DBLP Computer Science bibliography, 2011. p. 335-340. Disponível em: <<http://ismir2011.ismir.net/papers/OS5-1.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

ZAMITH, R. M. **Arquivos de música de tradição oral**. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2008.

ŽUMER, M. The end of the road or a new beginning? **Bulletin** of American Society for Information Science and Technology. Ago./set., 2007, p. 27-29.

Apêndice 1 Recomendação para o uso de padrões de metadados

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
Autor (<i>creator</i>)	<ul style="list-style-type: none"> – Nome de pessoas ou organização responsável pela criação da entidade – O ato de criação resulta em notação musical ou uma performance musical em primeira instância – O criador pode ser: <ul style="list-style-type: none"> – um indivíduo (por exemplo, um compositor) – um grupo de indivíduos (por exemplo, compositor e letrista) – um grupo de músicos (por exemplo, um grupo de <i>jazz</i> ou de música popular improvisada) – um grupo social (por exemplo, a música tradicional de uma região geográfica específica) 	<ul style="list-style-type: none"> – Todos aqueles que contribuem para criação da obra podem ser listados, mas aqueles com papéis musicais específicos (por exemplo, compositor ou músico) devem ser preferidos sobre aqueles com entrada não musical (por exemplo, autores do texto) – A melhor prática é usar nomes extraídos de vocabulários padrão (por exemplo, arquivo LC Name Authority) 	<ul style="list-style-type: none"> – Crédito da autoria da obra musical poderia ser assinado pelo “compositor” onde um indivíduo ou grupo com este papel pode ser identificado – Na música clássica ocidental é quase sempre um indivíduo – No <i>jazz</i> pode ser um grupo de músicos – Na música tradicional pode ser um grupo definido socialmente, etnicamente e geograficamente – Para música com palavras, letrista ou escritor de um libretto deve ser registrado 	<ul style="list-style-type: none"> – Autores de música em partituras como distintas das obras musicais representadas são aqueles responsáveis pela renderização da música na forma de notação – Exemplos incluem arranjador, editor, copista (por exemplo, de um manuscrito, se não um autógrafo), e transcritor (responsáveis por transcrever improviso ou música tradicional) 	<ul style="list-style-type: none"> – Os principais autores de uma performance são os músicos que podem realizar a partir da notação musical ou improvisar sem notação ou com notação limitada – Outros envolvidos em uma apresentação gravada também podem ser “autores”, se o seu papel for suficientemente criativo. Os exemplos podem incluir o engenheiro de gravação, editores de som, do diretor (para uma performance com um componente visual)
Cultura (<i>culture</i>)	Uma declaração referindo-se a um grupo de pessoas:	– Cultura é especialmente importante para a recuperação e estudo de músicas não ocidentais	– Termos culturais trazem aspectos da música para descoberta e estudo	Não é aplicável ao suporte de notação musical independente	Não é aplicável ao suporte de performance musical

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
	<ul style="list-style-type: none"> – com os quais uma obra musical está associada – por quem ela é influenciada – para quem ela foi criada 	<ul style="list-style-type: none"> – A melhor prática é selecionar os termos de um vocabulário controlado apropriado 	<ul style="list-style-type: none"> – Permite que a obra musical esteja conectada com outras que decorrem da mesma cultura – Termos podem ser aplicados para referirem à obra musical no resumo e à específica realização de sua representação em um dado suporte 	<ul style="list-style-type: none"> de seu conteúdo musical 	<ul style="list-style-type: none"> independentemente de seu conteúdo musical
Data	<ul style="list-style-type: none"> – Datas associadas à obra em qualquer fase do seu ciclo de vida – Inclui as datas de criação/composição, data de notação/transcrição e data de realização 	<ul style="list-style-type: none"> – Codificar datas em um formato legível por máquina, conforme uma norma geralmente aceita que não é dependente da língua ou da cultura local – Por exemplo, o perfil W3CDTF da norma ISO 8601 (onde 03 de janeiro de 2007 é codificado como 2007-01-03) – Para facilitar a leitura dos formatos de data comum pode ser incluída em campos repetidos, ou criada por meio reformatação programática – Reserve as datas de conversão de uma partitura ou a gravação do analógico para o formato digital para metadados técnicos e não as incluir nos registros de metadados descritivos 	<ul style="list-style-type: none"> – Associada com a criação de uma obra musical – Para as obras compostas ao longo de um período de tempo, isto pode ser um intervalo de datas – A data de criação pode ou não coincidir com as datas da primeira notação ou da primeira apresentação. 	<ul style="list-style-type: none"> – Associada à criação da notação musical como manifestado no item que está sendo descrito – Exemplos disso são a data em que um manuscrito foi escrito, a data de uma partitura foi publicada, e as datas de <i>copyright</i>, republicação, impressão, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> – Associada a uma apresentação gravada – Exemplos disso são a data em que a performance decorreu, e a data em que uma gravação de uma performance foi publicada ou distribuída

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
Descrição	<ul style="list-style-type: none"> – Pode ser usado para notas de texto livre de qualquer tipo que não se enquadram em qualquer um dos outros elementos – A "descrição" de uma obra musical, a sua notação e as suas performances podem assumir muitas formas diferentes – Quando o texto está envolvido isto poderia incluir um resumo do conteúdo textual – Para obras divididas em seções (por exemplo, "movimentos") uma lista das seções seria apropriada 	<ul style="list-style-type: none"> – Informações descritivas para que os outros elementos fornecidos deveriam ser introduzidos sob esses elementos – Como regra geral, considerar que os dados incluídos aqui serão acessíveis por meio da busca por palavra-chave, em vez de navegação 	<ul style="list-style-type: none"> – Informações descritivas sobre a obra: resumos descritivos, sumário, lista de seções ou movimentos – Inserir os esclarecimentos das relações: por exemplo, informações sobre origem e obras derivadas, versões variantes, etc. – Notas de natureza histórica também podem ser incluídas no âmbito do "trabalho": por exemplo, informações sobre a primeira (ou outras performances), as diferentes edições, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> – Inserir as informações gerais sobre a notação musical que não entrou em outros campos – Essas notas podem ser de natureza esclarecedora, distinguindo claramente uma versão de outra – Isto pode ser particularmente apropriado para aqueles de cultura estrangeira que leem a descrição de uma música que não pertence à sua tradição 	<ul style="list-style-type: none"> – Inserir as informações gerais sobre a performance que está sendo descrita – Inclui informações de natureza contextual com informações que se expandem ou esclarecem informações contidas no âmbito de outros elementos (por exemplo datas, locais, nomes de artistas e outras pessoas responsáveis pela execução ou gravação) – Informações técnicas adicionais sobre a gravação podem ser inseridas sob descrição para expandir ou esclarecer as informações contidas em outras partes do registro

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
Extensão	<ul style="list-style-type: none"> – Informação sobre a quantidade do material a ser descrito ou uma expressão do espaço físico que ocupam – Essas informações ajudam o usuário na avaliação do conteúdo do material que está sendo descrito 	<ul style="list-style-type: none"> – Seguir a orientação de um padrão de conteúdo relevante quando há construção de um valor para o ponto – Geralmente não é útil para o tamanho do arquivo de registro para materiais digitais no elemento – Extensão em um registro de metadados descritivos – É comum reservar essas informações para um registro de metadados técnicos 	<ul style="list-style-type: none"> – Não é aplicável ao conteúdo das obras musicais como separado de seus suportes 	<ul style="list-style-type: none"> – Número de páginas, ou partes, e/ou dimensões físicas de um volume (em um cenário de arquivo, inclui tais medições de arquivamento tradicionais como pés e metros cúbicos e lineares) – Inclui contar os suportes quando um grupo deles está a ser descrito em conjunto 	<ul style="list-style-type: none"> – Tempo de reprodução do veículo e/ou dimensões da mídia de gravação física – Inclui contar os suportes quando um grupo deles está a ser descrito em conjunto
Formato	<ul style="list-style-type: none"> – Propriedades essenciais do suporte físico ou digital para os materiais a serem descritos – Inclui a sua forma e/ou função – Informações de formato auxiliam o usuário a determinar se ele pode acessar adequadamente os materiais – Em formatos de metadados mais simples, o gênero da própria obra musical é registrado em conjunto com Formato 	<p>Seguir a orientação de um padrão de conteúdo relevante ou vocabulário controlado (por ex.: http://www.iana.org/assignments/media-types/media-types.xhtml).</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Não é aplicável aos conteúdos das obras musicais separados de seus suportes – Veja Form/Genre/Style neste manual para recomendações de aplicação deste tópico às obras musicais 	<ul style="list-style-type: none"> – Tipo de partitura (<i>full score</i>, <i>vocal score</i>, <i>miniature score</i>, etc.) ou partes, ou o tipo de notação utilizada – Para representações digitais, Formato se refere ao tipo de arquivo da partitura, se em imagem (GIF, JPEG, PDF, etc.) ou forma codificada (MusicXML, MIDI, etc.) – Indicações de detalhes físicos adicionais que 	<ul style="list-style-type: none"> – Áudio ou vídeo ou mecanismo de gravação utilizado, por ex. CD, <i>open reel tape</i> ou DVD – Para representações digitais, refere-se ao tipo de arquivo ou compressão codificada por essa gravação, p. ex. MP3 or MPEG-4

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
				poderiam afetar o uso do material podem ser incluídos	
Gênero/ Forma/ Estilo	<ul style="list-style-type: none"> – São conceitos relacionados – Não é fácil traçar uma linha clara de distinção entre eles – Designam categorias gerais de música que compartilham propriedades artísticas comuns, muitas vezes delineadas por região geográfica ou período de tempo – Incluem-se aqui as formas estruturais específicas de música e denominações mais gerais sobre estilo e período 	A melhor prática é selecionar os termos de um vocabulário controlado apropriado.	<ul style="list-style-type: none"> – Trazem aspectos essenciais da música para a descoberta e estudo e permitem que uma obra musical possa ser conectada a outras que estão no mesmo Gênero / Forma / Style – São aplicados tanto à obra musical abstrata quanto à interpretação específica representada em um determinado suporte – Exemplos incluem Sinfonia, <i>Gavotte</i>, <i>Ragtime</i>, <i>Lieder</i>, Flamenco, Euro pop e G angma 	Não é aplicável ao suporte para a música anotada independente do seu conteúdo musical (ver Formato).	Não é aplicável ao suporte para a performance musical independente do seu conteúdo musical gravado (ver Formato).
Identificador	<ul style="list-style-type: none"> – Uma referência não ambígua, sob a forma de uma série ou um código, para o recurso dentro de um dado contexto – A referência pode ser um identificador interno sem significado externo, mas pode também ser tirada a 	A melhor prática é para restringir o uso de sistemas de numeração estabelecidos e amplamente aceitas.	Os identificadores primários das obras musicais na tradição musical ocidental são <i>Opus</i> e <i>Catalog numbers</i>	<ul style="list-style-type: none"> – Inclui números da publicação e <i>plate</i> – Para publicações podem também incluir ISBNs e <i>International Standard Music Numbers</i> (ISMN) 	<ul style="list-style-type: none"> – Incluem números da matriz – O <i>International Standard Recording Code</i> (ISRC) pode ser usado para certas ocasiões – Identificadores locais, tais como

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
	partir de fontes externas e utilizada para identificar o objeto quer dentro de um contexto limitado ou universal			– Identificadores locais tais como números de chamada ou de adesão podem ser registrados	números de chamada ou de adesão podem ser registrados
Instrumentação	<ul style="list-style-type: none"> – As forças necessárias para a realização do trabalho musical, também conhecido como o meio de performance – Inclui vozes, além de instrumentos – Também inclui outros tipos de meios, por exemplo, o quarteto de cordas e a banda de metais 	<ul style="list-style-type: none"> – Usar palavras de um vocabulário controlado relevante, tais como LCSH – A orientação é usar um padrão de conteúdo apropriado e os recursos do formato de armazenamento de metadados para determinar se cada instrumento deve ser listado separadamente, combinados em uma <i>string</i>, ou ambos – A melhor prática é armazenar vários instrumentos de vários campos em uma forma estruturada 	<ul style="list-style-type: none"> – Instrumentação registrada para a obra musical abstrata – Refere-se às forças as quais a obra foi originalmente destinada 	Instrumentação prevista à música anotada, deve referir-se às forças para a qual esta edição especial se destina a ser utilizada, mesmo se diferentes daquelas originalmente planejado para o trabalho musical.	Forças efetivamente utilizadas na performance, mesmo se diferentes daqueles originalmente planejado para a obra.
Idioma	<ul style="list-style-type: none"> – O idioma de conteúdo textual que é uma parte integrante da obra musical – Não usado para indicar a língua nativa do compositor, ou para fornecer informações sobre o material que não faz parte da obra musical (por exemplo, notas de programa) – Os textos podem ser trabalhos independentes 	A melhor prática é usar um código ou linguagem designação padrão.	<ul style="list-style-type: none"> – Somente incluir designações de linguagem que se aplicam à obra abstrata – Língua de tradução, etc., devem ser incluídas na música escrita ou na apresentação gravada 	<ul style="list-style-type: none"> – A menos que haja uma tradução, a designação da linguagem da obra musical prevalece – Se a obra tem traduções que incluem aquela língua, juntamente com a linguagem dos comentários, notas, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> – A menos que haja uma tradução, a designação da linguagem da obra musical prevalece – Se a obra que está sendo executada traduzida inclui aquela língua, juntamente com a linguagem dos comentários, notas, etc. que

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
	com música, ou ser parte da própria composição musical				acompanham a gravação
Localização	<ul style="list-style-type: none"> – Lugares associados com: a obra; a edição (impresso, manuscrito) da performance e da sua gravação – Os locais podem ser específicos (por exemplo, uma sala acústica) ou mais geral (por exemplo, um país), dependendo da especificidade dos dados coletados e do gênero musical (por exemplo, uma música específica tradicional pode resultar de uma ampla área) 	A melhor prática é usar os termos de um vocabulário específico, como os termos de <i>LC Subject Headings</i> , a <i>Getty Thesaurus of Geographic Names</i> ou outros dicionários de nomes de lugares.	Incluir metadados relativos à obra musical, em que a obra está fortemente associada à localização.	A entrada deve ser os locais associados especificamente com a música escrita, incluindo lugar que a partitura foi copiada, ou o local de publicação.	A entrada deve ser o local associado especificamente com a performance musical e sua gravação.
Editor	<ul style="list-style-type: none"> – O nome da entidade que publicou (impressão, distribuição, comunicação) ou produziu o recurso – A melhor prática é seguir as orientações de um padrão de conteúdo apropriado para orientação sobre se o material é publicado ou não e para a escolha e estrutura do 	<ul style="list-style-type: none"> – Uma instituição que faz o material lançado anteriormente disponíveis <i>online</i>, sem quaisquer outras contribuições substantivas ao seu conteúdo, não é registrada como um editor – Local publicado, embora registrado em conjunto com o editor em um único elemento de metadados, é descrito nestas orientações em <i>Localização</i> 	Não é aplicável ao conteúdo das obras musicais em separado de seus suportes.	Geralmente inclui o nome do editor, e, possivelmente, o distribuidor, da edição.	Geralmente inclui o nome do editor, possivelmente, o distribuidor, e, em alguns casos, empresas de produção e empresas de radiodifusão.

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
	nome da entidade de publicação				
Direitos	<ul style="list-style-type: none"> – Propriedade intelectual (PI) e informações de <i>copyright</i> – Informação complexa e não bem documentada, mas todo esforço deve ser feito para fornecer ao usuário informações para orientar a sua utilização e reutilização dos materiais – Onde existem vários titulares de direitos de autor e envolvidos (por exemplo, compositor, letrista, editor, etc.) estes devem ser delineados sempre que possível – Restrições específicas de utilização deve ser observado – Informações sobre as licenças adequadas para o uso e a cópia devem ser incluídos – Inclua informações sobre a licença <i>Creative Commons</i>, se for caso 	<ul style="list-style-type: none"> – Para coleções digitais é uma área ainda em desenvolvimento – Fornecer <i>links</i> para informações mantidas separadamente (por exemplo, direitos genéricos e informações de acesso para uma determinada coleção ou repositório) – Onde existe incerteza, o que acontece, muitas vezes, sucede, é importante para fornecer informações e conselhos que sejam úteis para o usuário sem ser enganosas – Mesmo declarações como "sob <i>copyright</i>" ou "de domínio público" podem ser imprecisas e só devem ser usadas quando a informação é certa – Uma alternativa é usar um esquema como CopyrightMD, que visa fornecer dados sobre os quais determinações de direitos podem ser feitas (por exemplo, data de publicação, país de origem, a data da morte do criador, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> – Deve ser de natureza geral, ou seja, não ser específico para uma determinada manifestação (publicação ou gravação) – Incluir as informações de direitos a este nível se for o caso, por exemplo, para indicar o status de direito autoral da obra em si – Em alguns casos, a informação só pode ser pertinente no contexto de uma manifestação impressa ou gravada 	<ul style="list-style-type: none"> – Os detentores dos direitos incluem o compositor, os autores do texto/letra, o editor, etc. – Declarações de direitos podem indicar quaisquer termos de uso que se aplicam ao produto, além das que se aplicam com base no status de direito autoral da obra musical 	<ul style="list-style-type: none"> – Os detentores dos direitos podem incluir o compositor, artistas, editora, etc. – Declarações de direitos para performances gravadas podem indicar quaisquer termos de uso que se aplicam ao produto, além das que se aplicam com base no status de direito autoral da obra musical
Título	<ul style="list-style-type: none"> – Identificação formal de uma entidade musical, ou o 	<ul style="list-style-type: none"> – Fornecer títulos atribuídos pelos criadores sempre que possível 	<ul style="list-style-type: none"> – Para composições formais use o título mais geral possível 	<ul style="list-style-type: none"> – Usar procedimentos estabelecidos em catálogos para os 	<ul style="list-style-type: none"> – Usar procedimentos estabelecidos em catálogos para os

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
	<p>nome pelo qual o objeto musical é conhecido</p> <p>Os títulos incluem:</p> <ul style="list-style-type: none"> – aqueles atribuídos por um compositor ou outro criador – títulos pelos quais o trabalho se tornou conhecido – títulos construídos onde existe nenhum título formal (títulos uniformes) 	<ul style="list-style-type: none"> – Atribuir títulos de acordo com uma prática amplamente aceita – Incluir títulos uniformes ou outros títulos construídos que são amplamente conhecidos e esperados pelas comunidades de usuários específicos (por exemplo, pagode, música popular, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> – Para música clássica ocidental isto é oferecido por títulos Uniformes relacionados às partituras musicais – Para canções com letras, primeiras linhas, e primeiras linhas de seções memoráveis, como o coro, são consideradas como títulos para usuários – Para músicas de outros gêneros pode não ter sido criado metadado para a “obra” como um todo – Onde é apropriado o título deverá ser geral suficientemente para incluir todas as manifestações notadas e executadas – Nesses casos títulos podem ser baseados naqueles encontrados nas manifestações notadas, ou anexadas às gravações de performances ou outras 	<p>títulos de música (em notação), incluindo a transcrição de um título para partituras publicadas</p> <ul style="list-style-type: none"> – Formas alternativas de títulos podem ser estabelecidos para prover a recuperação de versões de manifestações – Incluir títulos Uniformes sempre que apropriado – Onde há múltiplas versões de música notada (manuscritos, edições impressas, etc.) um título Uniforme ou outro de aceitação consensual é desejável 	<p>títulos de performances musicais, incluindo os transcritos em um registro formal</p> <ul style="list-style-type: none"> – Incluem títulos coletivos para as gravações e títulos para as obras executadas – Incluem títulos uniforme, títulos das partes constituintes e títulos construídos

Atributos	Definição	Usos			
		Gerais	Obra musical	Partituras (manuscritas ou impressas)	Performance gravada
			fontes de performance (notas de programa)		

Fonte: adaptado de documento da MLA – Atributos musicais, refinamentos e recomendações de uso (Disponível em <http://bcc.musiclibraryassoc.org/BCC-Historical/BCC2008/BCC2008MSWG2.html>).